Das altfranzösische Gedicht zu Mariae Himmelfahrt in seinen geistes- und formgeschichtlichen Beziehungen.

Inaugural-Dissertation

zur Erlangung der Doktorwürde

der Philosophischen Fakultät (I. Sektion)

der Ludwig-Maximilians-Universität zu München

vorgelegt von

Gertrud Hamm

aus München.

1938

Buchdruckerei Richard Mayr, Würzburg.

Referent:
Geh. Rat Prof. Dr. K. Vossler

Tag der mündlichen Prüfung:
24. Februar 1938.

R. UNIV.
BIBLIOTHEEK
LEIDEN

Inhalts-Verzeichnis.

Seite

A. Stand der Erörterung 1
Bisherige Ergebnisse
a) inhaltlicher Art,
b) formaler Art.
Aufgabenstellung.

B. Inhaltliche Bestimmung 7
I. Allgemeines über Beziehungen des altfranzösischen Gedichts zu Bernhard von Clairvaux . . . 7
II. Deutung des Hohen Lieds nach der zeitgenössischen Literatur 9
III. Deutung des altfranzösischen Gedichts zu Mariae Himmelfahrt: 11
1. der dem Hohen Lied entsprechenden Teile nach den Kommentaren zum Hohen Lied 11
2. der übrigen Teile in ihren Beziehungen zum Hohen Lied: 20
a) die Synagoge 20
b) die Patriarchen und Propheten . . . 22
c) die Zeitbestimmung in den Eingangszeilen . 23
IV. Die Gedankenwelt Bernhards von Clairvaux, insbesondere der 86 Sermones: 27
1. Christusmystik 27
2. Marienlehre 31
V. Übereinstimmung des altfranzösischen Gedichts zu Mariae Himmelfahrt mit dem Gedankeninhalt der 86 Sermones 35

C. Formale Bestimmung 41
I. Das altfranzösische Gedicht zu Mariae Himmelfahrt in seinen Beziehungen zur Sequenzform . . . 41
II. Einflüsse aus der weltlichen Dichtung («chanson de toile» — Pastourelle.) 45

D. Schluß 49

Schrifttumsverzeichnis.

Analecta hymnica, Bd. 7, Bd. 53, Bd. 54.

Anselmus Scholasticus et Canonicus Laudunensis narrationes in Cantica, Migne Patrologia Latina 162.

J. Acher: Essai sur le poeme: „Quant li solleiz converset en Leon", Zeitschr. für franz. Sprache und Lit. Bd. 38, S. 67 ff.

J. Audiau: La pastourelle dans la poésie occitane du moyen-âge. Paris 1923.

K. Bartsch: Chrestomatie de l'ancien français. Leipzig 1920.

— Romanzen und Pastourellen. Leipzig 1870.

Bernardi Claravallensis opera omnia. Migne PL 182—185.

Carmina burana, herausg. von J. A. Schmeller. Breslau 1904.

V. Fernbacher: Die Reden des Heiligen Bernhard über das Hohe Lied. (Deutsche Bearbeitung). Leipzig 1862.

G. Frischmut: Die Paulinische Konzeption in der Frömmigkeit Bernhards von Clairvaux. Gütersloh 1933.

Sancti Gregorii Papae I opera omnia, Migne PL 79.

G. Gröber: Die altfranzösischen Romanzen und Pastourellen, Zürich 1872.

— Grundriß der romanischen Philologie, 1886—1902.

Hugonis de S. Victore opera omnia, Migne PL 177.

A. Harnack: Lehrbuch der Dogmengeschichte, Tübingen 1909.

B. Häusler: Die Marienlehre des Heiligen Bernhard von Clairvaux, Regensburg 1917.

A. Jeanroy: Les origines de la poésie lyrique en France. Paris 1889.

— La poésie lyrique des troubadours, 2 Bd. Toulouse 1934.

J. Kehrein: Lateinische Sequenzen des Mittelalters. Mainz 1873.

E. Koschwitz, Kommentar zu den ältesten französ. Sprachdenkmälern. (Altfranzös. Bibliothek 10, S. 170 ff.

R. Linhardt: Die Mystik des Heiligen Bernhard von Clairvaux. München 1923.

M. Mettlich: Zur Quellen- und Altersbestimmung des sog. altfranzös. Hohen Lieds. (Romanische Forschungen Bd. 6, S. 285 ff.)

P. Meyer: Recueil d'anciens textes bas-latins, provençaux et français II, N. 4 S. 206 ff.

W. Meyer: Gesammelte Abhandlungen zur mittellateinischen Rhythmik, 3 Bd. Berlin 1905.

G. Paris: Jahrbuch für romanische und englische Literatur VI, S. 362 ff.

A. Pillet: Studien zur Pastourelle, in der Festschrift zum 10. deutschen Philologentag, Breslau 1902.

Realenzyklopädie für protestantische Theologie und Kirche, Leipzig 1896.

J. Ries: Das geistliche Leben in seinen Entwicklungsstufen nach der Lehre des Heiligen Bernhard, Freiburg 1906.

R. Seeberg: Lehrbuch der Dogmengeschichte, Bd. 3 Leipzig 1913.

E. Stengel: La Cancun de Saint Alexis und einige kleinere altfranzös. Gedichte, (Ausg. u. Abhandl. 1) S. 65 f.

Robertus de Tumbalena, Abbas S. Vigoris: Commentaria in Cantica, Migne PL 150.

E. Vacandard: Vie de St. Bernard, 2 Bd. Paris 1895.

K. Voretzsch: Altfranzösisches Lesebuch, Halle 1932, S. 50 ff.

K. Voßler: Die Göttliche Komödie, 2 Bd. Heidelberg 1923.

— Frankreichs Kultur und Sprache, Heidelberg 1929.

P. Wagner: Einführung in die gregorianischen Melodien, Leipzig 1929.

Digitized by the Internet Archive
in 2026

https://archive.org/details/IA41554005_0153

I. 1 Quant li solleiz converset en Leon,
En icel tens qu'est ortus Pliadon,
Per unt matin,
II. 4 Une pulcellet odit molt gent plorer
& son ami (d)olcement regreter
(C")o jo lli dis:
III. 7 "Gentilz pucellet, molt t'ai odit plorer
"& tum ami(d)olcement regreter,
"& chi est illi?"
IV. 10. (Li vi)rget fud de bon (entendem)ent,
Si respon(dit mo)lt avenable(ment
De(so)son ami:
V. 13 "Li miens amis, il est de tel paraget,
"Que neuls on n'en seit conter lignaget
"De l'une part.
VI. 16 "Il est plus gensz que solleiz enn estéd,
"Vers lui ne pued tenir nulle clartéz,
"Tant par est belsz.
VII. 19 "Blans est & roges plus que jo nel sai diret,
"Li suensz senblansz nen est en treiz cent miliet,
"Ne ia nen iert.
VIII. 22 "Il dist de mei que jo eret molt bellet,
"Si m'aimet tant toz temps li soi novelet,
"Soe mercid.
IX. 25 "Dolc" or de mel apele i(l)l mes levres
"Desoiz ma languet est li laiz & les re" (e)s,
"& jo sai beem.
X. 28 "Nuls om ne vit aromatigement,
"Chi tant biem oillet, con funt mi vestement
"Al som plaisir.
XI. 31 "La u jo suid, iversz n'i puet durer,
"Toz tens florist li leuz de ma beltéz
"Por mon ami.
XII. 34 "Li tensz est bels, les vinnesz sont flories,
"L'odor est bonet, si l'aimat molt mi siret
"Por mei' amor.
XIII. 37 "En nostre terred n'oset oilsèt c"anter
"Sainz la torterelet chi amat c"aasteéd
"Por mon ami.
XIV. 40 "Jo l'ai molt quis, encor nel pois trovert;
"N'en vult respondret aseiz l'ai apelétz,
"Quer hui ne plastz.
XV. 43. "Les excalgaites chi guardent l(a) citéz,
"Cil me torverent, si m'ont batuz aseiz
"Por mon ami,
XVI. 46 "Navree molt & mun paliet tolud;
"Grant tort m'un fait cil (c)hi guardent l em(u)rt
"Por mon ami.

XVII. 49 "Beles pulcelesz, fillesz Jerusalem,
"Por mei amor noncieiz le mon amant.
"D'amor languis.

XVIII. 52 "Ch'inc milie anz atz qu'il aveid un'amiét
"Lei ad laisiét, quar n'ert de bel serviset,
"Si amet mei.

XIX. 55 "Il li plantatz une vine molt dolcelt;
"Proud ne la fist, sinn est c"adeit'en colped:
"Or est amered.

XX. 58 "Li fil sa mered ne la voldrent amert;
"Commandent li les vinnes a guarder
"Fors al soleiz.

XXI. 61 "Ell'est nercidèt, perdutz adz sa beltéz;
"Se par mei non i'a maisz n'avrat clartéz
"De mon ami.

XXII. 64 "Ainz que nuls om soust de nostre amor,
"Li miensz (a)mis me fist molt grant ennor
"Al tems Noè.

XXIII. 67 "Danz Abraham en fud premierz messaget;
"Luid m'entveiad por c"o qu'il ert plus saives
"& de grant fei.

XXIV. 70 "Isaac i vint, Jacob & danz Joseph
"Pois Moisen & danz Abinmalec
"& Samuel.

XXV. 73 "Del quart edé pois i vint reiz David
"& Salamon & Roboam ses fiz
"7 Abia.

XXVI. 76 "& ab i vint Amos Issaias (Jss. Am. ms.)
"Jeu Joel & dam Azarias
"& Joatam.

XXVII. 79. "Achaz i vint, adunc fud faitet Rome;
Quel part que alget iluoc est ma coronet
"& mes tresors.

XXVIII. 82 "Ezelcias, Manases, Josias
"& Joachim & damn Azarias
"Del quart edé.

XXIX. 85 "Del quint edé (pois erasum ms.) i vint Ananias
"E Misael & dam Zacharias
"& plussors altresz.

XXX. 88 "Enprès icelsz & molt altres barunsz,
"Par cui mi siret mei ma(n) datz sa raisum,
"Mei vult aveir.

XXXI. 91 "Il einveiad sun angret a la pucele,
"Chi la saluet d'une saludz novelet En Nazareh:

(Offertorium: Aue, Maria gratia plena, Dominus tecum; benedicta tu in mulier
bus, et benedictus fructus unentris tui).

(Nach Jean Acher, Zeitschrift für französische Sprache und Literatur, Bd. 3
S. 87 ff.).

A. Stand der Erörterung.

Bisherige Ergebnisse inhaltlicher und formaler Art.

Die ältesten, uns erhaltenen Dichtungen in altfranzösischer Sprache, die in den zweihundert Jahren vor dem Erscheinen des nationalen Epos vereinzelt in Frankreich auftauchen, gehören alle der geistlichen Dichtung an. Sie sind teilweise Übersetzungen oder Umdichtungen von lateinischen Vorlagen und zeigen als solche in Gestaltung und innerer Haltung noch wenig künstlerische Eigenkraft. Ihre Bestimmung erschöpfte sich ja im wesentlichen darin, dem breiten Kirchenvolk, dem das Lateinische fremd war, christliche Glaubensinhalte in der verständlichen Volkssprache in ansprechender Form nahe zu bringen. Aber die ursprüngliche Kraft aus vielen Quellen zu einer neuen Einheit zusammenfließender nationaler Art wie die darin wurzelnde persönliche Eigenart des Verfassers gibt bald auch solchen lehrzweckhaften Kirchengedichten einen unverkennbar besonderen Ton, und so ist schon früh in dem einen oder anderen dieser kleinen Werke mehr als eine unpersönlich lehrhafte Darstellung christlicher Glaubensinhalte gegeben. Der Stoff wird bei aller Schlichtheit der Form doch aus einem besonderen Erleben heraus mit einem neuen Geist beseelt, und so entstehen im hergebrachten kirchlichen Gewande die ersten Denkmale einer echt französischen Dichtkunst.

Zwei Dichtungen gelten uns vor allem aus dieser Frühzeit als wertvoll, die Lebensgeschichte des heiligen Alexius, ein Denkmal nordfranzösischer Dichtung und daneben der viel kürzere, unscheinbarere mystische Gesang: „Quant li solleiz converset en Leon."

Der Dichter des Alexiuslieds will nach der Vorlage einer Legende in lateinischer Prosa „die Geschichte des heiligen Mannes, der das Vaterhaus und die Braut verlassen hat, um ganz in Gott zu leben, nicht als eine Denkwürdigkeit an die Nachwelt weiter-

geben, er will sie in dem Volke lebendig machen. Der lateinische Text berichtet, er aber singt. Denn er fühlt und sieht die Kontraste und die große Entfernung zwischen der Gesinnung jenes Mannes und der gegenwärtigen Lebensführung. Der Gegensatz der heiligen Gesinnung von ehedem zu der weltlichen von damals durchdringt das Ganze und gibt ihm eine innerliche Beleuchtung, die dem lateinischen Texte fehlt"[1]). So ist das Alexiuslied Ausdruck einer zeitgeschichtlichen Stimmung, vielmehr einer dichterischen Erwiderung oder Reaktion auf eine solche Zeitstimmung.

Der dem südlicheren Frankreich entstammende Gesang: „Quant li solleiz converset en Leon" hat bisher keine Untersuchung seiner Einstellung zu zeitgenössischen Ideengehalten gefunden.

Verschiedentlich abgedruckt[2]), ist er von Gaston Paris[3]) mit einer kurzen sprachlichen und literarischen Einleitung versehen, dann 1886 von E. Koschwitz[4]) mit einem ausführlichen Kommentar erläutert worden. In der Folge widmete ihm M. Mettlich (1891) einen kurzen Aufsatz[5]), schließlich Jean Acher (1911) ein «Essai sur le poème: «Quant li solleiz converset en Leon»[6]).

Man hat in diesen Untersuchungen das Gedicht zumeist auf seine sprachlichen Merkmale hin untersucht und dabei festgestellt, daß es in ostfranzösischer und zwar burgundischer Mundart abgefaßt ist und in seiner heutigen Form von einem normannischen Abschreiber stammt.

Aber schon über die Entstehungszeit gehen die Ansichten auseinander. G. Paris und E. Koschwitz verlegen das kleine Werk in die erste Hälfte des 12. Jahrhunderts, P. Meyer, H. Suchier und J. Acher wollen es noch in das 11. Jahrhundert einbeziehen.

---

1) K. Vossler: Frankreichs Kultur und Sprache, S. 41.

2) Bei K. Bartsch: Chrestomatie de l'ancien français, S. 46; K. Meyer: Recueil d'anciens textes bas-latins, provencaux et français II S. 406 ff.; E. Stengel: La Cancun de St. Alexis u. kleinere altfranzös. Gedichte; K. Voretzsch: Altfranzösisches Lesebuch, S. 50 ff.

3) G. Paris: Jahrbuch f. rom. und engl. Schriften, Bd. 6, S. 362.

4) E. Koschwitz: Kommentar zu den alt-franz. Sprachdenk., S. 17

5) M. Mettlich: Zur Quellen- u. Altersbest. d. sog. altfrz. Hohen Lieds (Rom. Forsch., Bd. 6, S. 285 ff.).

6) J. Arche: Essai sur le poème ..... (Zeitschr. f. franz. Sprach u. Lit., Bd. 38, S. 67 ff.)

Die Auslegung des Gedichts vollends ist noch durchaus im Streit der Meinungen befangen. Sprechende des Zwiegesprächs, das das Gedicht darstellt, sind der Dichter und eine Jungfrau, die, vom Dichter belauscht, um den verlorenen Geliebten klagt und dem Dichter auf seine Frage nach diesem Geliebten ausführlich Antwort gibt. Diese Antwort der Jungfrau, die den größten Teil des Gedichts, 26 von 31 Strophen, ausmacht, ist offensichtlich in stärkstem Maß vom Hohen Lied Salomonis bestimmt. Dabei entsprechen „pucelle" und „ami" des Gedichts der Braut und dem Bräutigam des Hohen Lieds. Man hat das Gedicht deshalb bisher meist schlechthin als Paraphrase des Hohen Lieds bezeichnet, doch wird sich im Lauf dieser Untersuchung ergeben, daß es viel mehr ist als eine bloße Nachbildung, und daß deshalb diese irreführende Bezeichnung aufgegeben werden muß. Für das Hohe Lied kommt in der christlichen Betrachtung nur eine allegorische Auslegung in Frage. So kann es sich auch in dem Gedicht nur um eine allegorische Darstellung handeln. Damit beginnt aber die Unsicherheit der Deutung, denn die Kunstform der Allegorie ist das ganze Gedicht hindurch strengstens eingehalten, an keiner Stelle verrät ein naiver Hinweis des Dichters deutlich, wen er mit der Jungfrau meint.

So wurden bisher recht verschiedene Deutungen vertreten:

Eine Deutung ist die von G. Paris aufgestellte, der sich E. Koschwitz anschloß: Die Jungfrau ist darnach die Kirche des Neuen Bundes, die, nachdem ihr inniges Verhältnis zu Christus, ihrem Freund, zerstört worden ist, nun voll Sehnsucht nach ihm verlangt. Diese innige Vereinigung war in der Inkarnation Christi vor sich gegangen und bestimmte von da an die Stellung von Christus und der Ecclesia zueinander. In der plötzlichen Trübung des Verhältnisses ist ein aktuelles kirchengeschichtliches Ereignis des 11. oder 12. Jahrhunderts zu erblicken. Das Verhältnis zwischen Christus und seiner Braut ist aber so eng, daß diese Entfremdung nur vorübergehend sein kann, es wird daher der Tag kommen, wo sich der Bräutigam der Braut, d. h. Christus der Kirche in Gnaden wieder zuwenden wird. Aus dieser Auffassung heraus kommen G. Paris und E. Koschwitz zu der Vermutung, das, was uns erhalten ist, sei nur ein Bruchstück und zwar der erste Teil, der

die Sehnsucht der Braut, d. h. der Kirche nach Christus darstellt, während der zweite Teil, der die Wiedervereinigung schildere, verloren sei.

Diese Hypothese wurde von M. Mettlich aufgegriffen und weitergeführt. Er sieht in den ersten beiden Zeilen eine Anspielung auf das päpstliche Schisma und die Irrlehre Abélards zur Zeit Bernhards von Clairvaux, und der Bruch zwischen Braut und Bräutigam bezieht sich nach ihm auf die äußeren Erschütterungen der katholischen Kirche im 12. Jahrhundert, in deren Mittelpunkt der gewaltige Zisterzienser Abt gestanden hat; er hält es daher sogar für wahrscheinlich, daß Bernhard selbst den Gesang verfaßt habe.

Dieser Auslegung steht neuerdings eine zweite Auffassung, die von J. Acher[7]) gegenüber, die in der Jungfrau des Gedichts die Jungfrau Maria zu erkennen glaubt. J. Acher geht in seinem Essai von dem liturgischen Gehalt und der liturgischen Bedeutung des Gesangs aus. Er hat zunächst die einzelnen Bestandteile auf ihre liturgischen Vorlagen hin untersucht und dabei festgestellt, daß sowohl die Stellen aus den beiden Evangelien Lukas und Matthäus als auch das Hohe Lied und das Buch Jesus Sirach[7]), die alle der Dichtung zugrunde liegen, der Liturgie der drei Marienfeste: Mariae Verkündigung, Mariae Geburt und Mariae Himmelfahrt angehören. Acher hat weiter aus denselben Zeilen, die Mettlich im eben genannten aktuellen Sinn verstand, das Datum errechnet, an dem auch im 11. und 12. Jahrhundert das Fest der Himmelfahrt Mariae gefeiert wurde. Daraus schließt er nun, daß das Gedicht eine Sequenz oder Prose sei, die an diesem Tage im Gottesdienst zum Vortrag kam. Im Anschluß daran hat er auch den Versuch gemacht, das Gedicht inhaltlich aus diesem Zusammenhang zu erklären: «car il y a apparence que cette pièce, composée pour l'assomption et inspirée si largement par la liturgie de cette fête, lui emprunte aussi son sens intime. L'enlèvement de Marie au ciel consacre définitivement l'union mystique de la Vierge avec son divin Amant. C'est le moment précédant immédiatement l'accomplissement de ce mystère qui fait le sujet de la vision poétique de notre

7) Zeitschrift für französische Sprache und Literatur, Bd. 38, S. 48 ff.

pièce»[8]). Aus dem Zusammenhang mit dem Marienkult überhaupt und aus der letzten Strophe im besonderen, die von dem neuen Gruß des Engels an Maria spricht, kommt Acher weiter zu der Ansicht, daß es sich nicht um ein Bruchstück handle, sondern daß eine selbstverständliche Ergänzung des Gedichts in dem Offertorium: Ave Maria, gratia plena ... gegeben sei, das sich innerhalb des Gottesdienstes unmittelbar daran angeschlossen habe.

Diese Deutung von J. Acher hat besonders in ihrer Einbettung des Gedichtes in die katholische Liturgie sehr viel Ansprechendes an sich. Sie ist ungezwungen und bedarf, um zu einer sinnvollen Gesamtbetrachtung zu kommen, nicht der unbeweisbaren Annahme, daß nur ein Bruchstück erhalten sei. Daraus ergab sich notwendig eine gewisse Unsicherheit und es scheint, daß G. Paris selbst die Deutung, daß unter der Jungfrau des Gedichtes die Kirche zu verstehen sei, nicht allzu bestimmt bejahen, sondern mehr als eine Möglichkeit zur Erörterung stellen wollte. Der Schlüssel zur richtigen Sinndeutung wird unzweifelhaft mit Acher in zeitgenössischen liturgischen Zeugnissen der Messe und des Marienkults zu suchen sein, weshalb das kleine Werk ohne weiteres als Gedicht zu Mariae Himmelfahrt bezeichnet werden darf. Aber es verdient wohl eine nähere Betrachtung, ob damit alles erschöpft ist, was aus der Entstehungszeit beigetragen werden kann, oder ob nicht eine Betrachtung zeitgeschichtlicher Gedanken und Stimmungen zu einer volleren Lösung führen kann.

Auch die Untersuchungen über die Formgebung des altfranzösischen Gedichts erschöpfen wohl noch nicht die auftauchenden Fragen. Wesentlich ist die schon von G. Paris und dann von E. Koschwitz getroffene Feststellung[9]), daß es der Dichtungsart der Sequenz angehört, daß aber auch eine gewisse Ähnlichkeit mit der altfranzösischen lyrischen Form der chanson de toile besteht. J. Acher, der sich in seiner Arbeit auf die inhaltliche Deutung beschränkt, hat diese Untersuchung nicht weiter geführt.

---

8) Zeitschrift für Franz. Sprache und Lit., Bd. 38, S. 61.

9) E. Koschwitz: Kommentar zu den altfranzös. Sprachdenkmälern, S. 175.

Aufgabenstellung.

So mag im folgenden der Versuch gemacht werden, zu einer inhaltlichen Auslegung und Deutung des altfranzösischen Gedichts zu Mariae Himmelfahrt aus dem allgemeineren Gedankeninhalt der zeitgenössischen Umwelt zu gelangen und damit das kleine Werk in seinen Beziehungen zu dem damaligen religiösen Denken zu untersuchen, andererseits aber auch festzustellen, in wie weit in der Formgebung eines so bedingten geistlich-kirchlichen Inhalts überkommene kirchliche Kunstformen und zugleich Kunstformen beginnender weltlicher Dichtung zusammengewirkt haben.

B. Inhaltliche Bestimmung.

I. Allgemeineres über Beziehungen des altfranzösischen Gedichts zu Bernhard von Clairvaux.

Daß die große Gestalt Bernhards von Clairvaux, der seinem Jahrhundert nicht allein im engeren Bereich des Mönchwesens und der Kirche, sondern auch weithin im staatlichen Leben des damaligen Frankreichs und im geistigen Leben der Zeitgenossen seinen Stempel aufgeprägt hat, auch zu diesem kleinen Gedicht in Beziehung zu setzen ist, liegt in der Tat überaus nahe. Aber wenn Mettlich diese Beziehung vor allem darin sah, daß das Gedicht auf die äußeren Erschütterungen der Kirche anspielt, gegen die Bernhard von Clairvaux sich wandte, so ist damit die Verbindung mit der Zeitgeschichte wohl zu stark veräußerlicht. Hat J. Acher die Beziehungen des Gesangs zu Bernhard an Hand von handschriftlichen Merkmalen zurückgewiesen, so erscheint vor allem auch innerlich eine allzu starke und ausschließliche Verbindung mit Zeitgeschehnissen nicht wahrscheinlich, denn ein solcher aktueller Sinn der Eingangszeilen paßt nicht zu dem tiefinnerlichen und mystischen Charakter der Dichtung. Es ist daher wohl nicht richtig, das Verständnis des Ganzen von diesem einen Punkt aus zu suchen, wenn schon bestimmte Ereignisse als Konkretisierung kirchengeschichtlicher Spannungen dem Verfasser vor Augen gestanden haben mögen. Wohl aber ist der Zusammenhang der Dichtung mit dem Hintergrund tieferer religiös-gedanklicher Stimmungen der Zeit zu suchen. Auf diesem Hintergrund aber hebt sich als die stärkste bestimmende Gestalt Bernhard von Clairvaux ab. Wenn wir daher im folgenden den Gedanken einer Beziehung zu dem großen Abt wieder aufgreifen wollen, betrachten wir es als die noch offenstehende Aufgabe, die Beziehungen zwischen der Geisteshaltung Bernhards und der Geisteshaltung des altfranzösischen Gedichts zu untersuchen. Wir werden dabei, um das Ergebnis vorweg zu nehmen, sehen, daß das Gedicht in seinen Grundgedanken, in seinen einzelnen Bestandteilen, in der Mannigfaltigkeit der Perspektiven und schließlich in seiner Marienbezogenheit die religiöse

Stimmung widerspiegelt, die in Bernhard ihren Höhepunkt erreichte.

Auch die äußeren Umstände liegen für die Annahme einer solchen geistigen Nähe nicht ungünstig. Ein unmittelbarer urkundlicher Beleg, daß das Gedicht dem Einflußkreis des Zisterzienser Abtes entstammt, ist zwar nicht zu finden; aber die Tatsachen, daß ein burgundischer Verfasser angenommen wird, daß das Gedicht dasselbe Thema hat wie das Hauptwerk Bernhards, die 86 Predigten über das Hohe Lied, und schließlich auch, daß Bernhard die Zisterzienser zu besonderem Eifer im Kirchengesang angehalten hat und durch sie das Graduale und Responsorium reformieren ließ[10]), sind nicht ganz gering zu schätzen. Doch sind daraus nur äußere Vermutungen abzuleiten, der gültige Beweis ist vor allem durch Betrachtung der inneren Zusammenhänge zu führen.

Die Vermutung Mettlichs, in Bernhard selbst den Verfasser des kleinen Werkes gefunden zu haben, ist allerdings ganz von der Hand zu weisen. Das Gedicht ist der Kunstform nach eine Sequenz, wir kennen aber von Bernhard nur eine Reihe von Hymnen, die, wie noch auszuführen sein wird, eine von der Sequenz wesentlich verschiedene Dichtungsart darstellen. Es fehlt auch die innere Wahrscheinlichkeit dafür, daß Bernhard der Verfasser ist, denn das tiefe künstlerische Empfinden, das aus dem Gedicht spricht, ist ein Zug, der mit der Geistesart Bernhards, des den Sinnen abgewandten strengen Reformators, der auch in der Kirche einer an die Sinne sich wendenden Kunst keinen Raum geben wollte, nicht zu vereinen ist. Nicht darum handelt es sich also, wenn eine Verbindungslinie zu Bernhard zu ziehen versucht werden soll, sondern es soll gezeigt werden, daß das altfranzösische Gedicht zu Mariae Himmelfahrt angeregt oder entscheidend beeinflußt worden ist durch die gewaltige geistige Autorität, die dieser Mann im 12. Jahrhundert dargestellt hat.

---

10) Vacandard II, S. 101.

II. Deutung des Hohen Lieds nach der zeitgenössischen Literatur.

Die zeitgenössische Literatur des 12. Jahrhunderts — Die Kommentare. — Die 86 Predigten Bernhards von Clairvaux.

Die Dichtung ist im wesentlichen eine Nachbildung des Hohen Lieds. Wir werden daher das Hohe Lied mit seinen Auslegungen zunächst in den Mittelpunkt der Betrachtungen stellen.

Die älteste christliche Auslegung stammt von Origines und ist zum größten Teil verloren gegangen. Nach ihr ist Christus der Bräutigam. Die Braut ist manchmal die Kirche, manchmal die einzelne Seele. Dieser Kommentar ist ausschlaggebend geworden für die ganze spätere Deutung. Von den vier großen Kirchenvätern hat sich keiner eingehend mit diesem Thema beschäftigt (denn der Kommentar, der Gregor dem Großen zugeschrieben wird, stammt wahrscheinlich aus einer späteren Zeit). Auch sonst sind keine abendländischen Kommentare bekannt, bis mit einemmal im 12. Jahrhundert eine Reihe von Werken auftaucht, die alle der Auslegung des Hohen Lieds gewidmet sind. Das sind zunächst die Commentariorum in Cantica Canticorum libri duo eines normannischen Mönches Robert von Tumbalena[11]), der jedoch nicht über die Auslegung des ersten Kapitels hinausgekommen ist. Weiter stammt aus dieser Zeit die eben erwähnte Expositio super Cantica Canticorum, die hier unter dem Namen Gregors angeführt wird[12]) und die Ennarationes in Cantica des Anselm von Laon[13]). Die bedeutendste zeitgenössische Schrift über das Hohe Lied jedoch hat Bernhard von Clairvaux verfaßt, die 86 Sermones in Canticorum[14]). Dieses Werk ist entstanden vom Jahre 1135 bis 1153, dem Todesjahr des Heiligen, und bricht bei der Erklärung des ersten Verses des dritten Kapitels plötzlich ab. Abt Gilbert von Clairvaux hat es einige Jahrzehnte später been-

11) Migne PL 150, 1361 ff.
12) Migne PL 79, 471 ff.
13) Migne PL 162. 1187 ff.
14) Migne PL 183, 779 ff.

det[15]). Diese 86 Predigten, das bedeutendste Werk Bernhards, haben eine große Wirkung ausgeübt, denn alle folgenden Kommentare sind stark von der in ihnen gegeben Auslegung abhängig. So die mehr kontemplative, mystische Expositio in Canticorum Richards von St. Victor[16]) und der weitschweifige Kommentar des Zisterziensers Thomas von Vaucelles[17]). Doch wollen wir diese nicht heranziehen, da sie zeitlich zu spät liegen. Bis in das 14. Jahrhundert reicht dieser Einfluß, denn auch Gerson und Thomas von Aquin sind in ihren Deutungen von Bernhard beeinflußt.

Dies ist der Rahmen, in den die altfranzösische Nachbildung des Hohen Lieds zu stellen ist.

Ihre Sprache und Handschrift weisen, wie bereits bemerkt, auf das Ende des 11. oder den Anfang des 12. Jahrhunderts, also einige Jahrzehnte vor die Blütezeit der Auslegung des Hohen Lieds. Die zeitgenössische Literatur umfaßt die Kommentare und die Predigten Bernhards. Die Kommentare[18]) sind streng an den Bibeltext angeschlossen. Jedem Satz des Hohen Lieds entspricht ein Absatz des Kommentars. Die Hervorhebung einzelner Stellen ist dadurch unmöglich. Die Auslegung ist knapp, gemessen und von nüchterner Sachlichkeit. Der Stoff ist der Reihe nach gegeben, aber ohne Formung, es fehlt die gestaltende Persönlichkeit dahinter. So geben die Kommentare Auskunft über die Auslegung einzelner Stellen, darüber, ob unter der Braut des Hohen Lieds die Kirche oder die Seele zu verstehen sei, jedoch über den Text des Hohen Lieds hinaus besagen sie nichts. Im Gegensatz dazu sind die 86 Sermones ein ganz individuelles Werk, aus dem die Persönlichkeit Bernhards spricht. Mit einer gewissen Freiheit wird hier über den Stoff verfügt. So werden aus ihm einzelne Stellen als bedeutsam hervorgehoben, andere als erbauliches Seelenwerk abgetan, vor allem aber verbindet sich eine Fülle von eigenen Gedanken und Gefühlen organisch mit der zeitgenössischen Auslegung Gleichzeitig bieten die Predigten einen Überblick über die ganze Gedan-

15) Sermones in Canticum Salomonis. Migne PL 183. 12 ff.
16) Migne PL 196, 405 ff.
17) Migne PL 206, 1 ff.
18) Vergl. S. 9, Anmerk. 11, 12, 13.

kenwelt Bernhards und enthalten in großen Zügen das meiste von dem, was ihm am Herzen lag und was er in seinen übrigen Predigtsammlungen im einzelnen ausgeführt hat.

So erhebt sich die Frage, ob der Verfasser des altfranzösischen Gesanges von einem dieser Kommentare ausgegangen oder ob die Dichtung aus der geistigen Haltung entsprungen ist, im Rahmen derer das Hohe Lied zwar auch eine große Rolle spielt, die aber anders als jene gelehrten Auslegungen eine geschlossene Gedankenwelt und zwar die herrschende Gedankenwelt des 12. Jahrhunderts darstellt, d. h. also, ob das Gedicht in Zusammenhang steht mit Bernhard von Clairvaux und dessen 86 Predigten. Eine genaue Interpretation des kleinen Werkes, die den Blick sowohl auf die Kommentare als auch auf die Predigten richten wird, ist die Grundlage für eine Entscheidung. Wenden wir uns nun an die Auslegungen selbst, um zu sehen, was sie uns für das altfranzösische Gedicht sagen können!

Dabei sollen die einleitenden Verse, die mit dem Schlußvers zusammen den Rahmen darstellen, in dem sich die Nachbildung des Hohen Lieds entfaltet, einer späteren Betrachtung vorbehalten sein. Wir beginnen mit der Rede der Jungfrau.

III. Deutung des altfranzösischen Gedichts zu Mariae Himmelfahrt.

1. Deutung der dem Hohen Lied entsprechenden Teile des Gedichts nach den Kommentaren des Hohen Lieds.

Auf die Frage nach dem Geliebten: «Et chi est illi?» antwortet die Jungfrau mit einer Schilderung seiner Vorzüge. Die eigentliche Nachbildung des Hohen Lieds beginnt aber noch nicht unmittelbar mit diesen Versen, es gehen ihr zwei Strophen voraus, denen wohl kein bestimmtes Bibelwort zugrunde liegt, die mehr allgemein von der Heiligen Schrift inspiriert erscheinen. Die Stelle: «Li miens amis, il est de tel paraget que neuls on n'en seit conter lignaget de l'une part» (Strophe 5) geht vielleicht auf den Hebräerbrief 7,3 zurück, wo von Melchisedek und damit auch von Christus gesagt wird, er habe weder Vater, noch Mutter, noch eine Ahnenreihe (sine patre, sine matre, sine genealogia), und soll die

überirdische Abstammung Christi veranschaulichen. Die göttliche Herkunft des Bräutigams, die die Jungfrau zu Preis und Verehrung veranlaßt, ist der irdischen Herkunft von seiten seiner Mutter gegenübergestellt. Die Worte, daß nach der einen Seite hin das Geschlecht nicht gezählt werden kann, sind zum Unterschied gegenüber der langen Ahnenreihe gesagt, wie sie im Liber generationis aufgezählt ist, um die himmlische Abkunft Christi hervorzuheben, der keinen irdischen Vater kennt. Die nächste Strophe (6) «Il est plus gensz que solleiz enn estéd, vers lui ne pued tenir nulle clartéz, tant par est belsz» scheint eine freie Zutat des Verfassers zu sein, der damit die Unübertrefflichkeit der Gerechtigkeit und Gnade Christi veranschaulichen will. Unter der Sonne wird nämlich in allen Auslegungen des Hohen Lieds Christus verstanden. Vielleicht ist dabei auch an die Patriarchen und Propheten des Alten Testaments gedacht, die in einem Sermo in nativitae vel assumptione B. Mariae[19]), der mit Hugo von St. Victor in Zusammenhang gebracht wird, als die Sterne der langen Nacht vor dem Aufgang der Sonne der Gerechtigkeit, d. h. Christi, bezeichnet werden.

Auf diese beiden einleitenden Strophen folgt nun eine Reihe von Stellen, die aus verschiedenen Kapiteln des Hohen Lieds zusammengefügt sind, nur einmal am Anfang von einer selbständigen Strophe unterbrochen[20]): «Blans est et roges plus que jo nel sai diret, li suensz senblansz nun est en treiz cent miliet, ne ja nen iert» (Str. 7). Durch diese Worte ist die eigentliche Nachbildung des Hohen Lieds über die beiden einleitenden Strophen hinweg an die der Jungfrau gestellte Frage angeschlossen, denn die Frage im Gedicht: «Gentilz pucellet, et chi est illi?» (Str. 3) entspricht genau der dieser Frage vorangehenden Frage des Hohen Lieds[20]): „Qualis est dilectus tuus, o pulcherima mulierum?" Diese Worte sind in den verschiedenen Kommentaren übereinstimmend ausgelegt worden. Anselm von Laon, Bernhard, der auf die Stelle nicht mehr eigentlich zu sprechen kommt, sondern sie nur gelegentlich

19) Migne PL 177, 979 ff.
20) Hoh. L. 5, 10.
21) Hoh. L. 5, 9.

der Schilderung der Schönheit Christi bespricht[22]), und auch der dem Gregor zugeschriebene Kommentar verstehen darunter die Sündenfreiheit und Reinheit Christi, die durch das Leiden in blutiges Rot getaucht wurde, als ob Jesus ein Sünder gewesen wäre. Seine Sündenlosigkeit zusammen mit der Sündenlast, die er zur Befreiung der Menschheit auf sich genommen, macht die Einzigartigkeit des Gottessohnes aus, darin sehen sie sein „Erwähltsein unter Tausenden."

Der Schilderung der Vorzüge des Geliebten schließen sich nun mehrere Verse an, in denen die Jungfrau in einer gewissermaßen freudig schlichten Gläubigkeit ihr eigenes Lob singt, wie sie es aus dem Munde ihres Bräutigams vernommen hat. Dies geschieht zunächst in der eingeschobenen Strophe des Dichters (Str. 8): «Il dist de mei que jo eret molt bellet, si m'aimet tant, toz temps li soi novelet, soe mercid», die wir vorläufig zurückstellen wollen, da sie nichts mit dem Hohen Lied zu tun hat. Die Jungfrau fährt fort (Str. 9): „Dolcor de mel apele il mes levres, desoiz ma languet est li laiz et les res, et jo sai beem"[23]). Hier gehen die Kommentare in der Deutung auseinander. Nach Anselm von Laon und Gregor, die in der Braut die Kirche sehen, sind unter den Lippen die Prediger zu verstehen, die den Gläubigen honigsüße Nahrung spenden, wobei zwischen Milch und Honig der äußerliche Unterschied der Predigt für die minores — Anfänger — und die maiores — Fortgeschrittene — gemacht wird. Bei Bernhard können wir über diese Stelle nichts erfahren. Eine um so wichtigere Ausdeutung gibt der einzelstehende Sermo de Assumptione B. Mariae[24]), der mit Hugo von St. Victor in Zusammenhang gebracht wird. Und zwar ist dort die Stelle auf die Jungfrau Maria bezogen: „in labiis osculum, in lingua alloquium, in unguentis odor atque fragrantia. Tota ergo Trinitas venit ad Virginem. Susceperat enim in labiis ab ore Patris osculum. Susceperat in lingua verbum. Susceperat in unguentis, Patris et verbi Spiritum." Milch und Honig unter der Zunge heißt: das „Verbum Patris sub carne tua."

22) in Cantic. 28, 10.
23) Hoh. L. 4, 10/11.
24) Migne PL 177, 1209 ff.

Es ist also die Inkarnation Christi damit gemeint, die sich durch den Heiligen Geist vollzog, die Verbindung seiner Göttlichkeit (mel) und seiner Menschlichkeit (lac) unter der Mutterschaft Marias. Die Fülle der guten Salben, nach denen die Kleider der Braut duften, ist die „sublimitas Mariae", die über alle „perfectiones" erhaben ist, da sie ihr vom Heiligen Geist verliehen wurde[25]).

Auf diese Strophen aus dem 4. und 5. Kapitel des Hohen Lieds folgen unmittelbar drei zusammenhängende Strophen aus dem zweiten Kapitel[26]): «La u jo suid, iversz n'i puet durer toz tens florist li leuz de ma beltéz por mon ami. — Li tensz est bels, les vinnesz sont flories, l'odor est bonet, si l'aimat molt mi siret por mei amor. — En nostre terred n'oset oilsèt canter sainz la torterelet chi amat caasteéd por mon ami». Auch hierfür sind verschiedene Auslegungen gegeben worden. Anselm von Laon[27]) und Gregor[28]) verstehen unter dem Winter die Ungläubigkeit der Heiden oder die „austeritas legis", die flores sind dann die beginnenden Tugenden und die Turteltaube ist die „admonitio Spiritu sancti". Der vereinzelte Sermo de Assumptione gibt dagegen eine Auslegung, die sich nicht mehr auf Maria, sondern auf die Seele bezieht. Danach ist der Winter die Zeit des sündigen Erdenlebens. „Quid est hiems? Nonne vita mortalis hiems est, quam corruptionis suae torpor astringit et ignorantiae caligo obnubilat?"[29]) und weiter „Aeterna itaque gaudia floribus et cantica designantur"[30]). „Nostre terre" ist demnach das ewige Leben im Jenseits, wo es nichts als die Liebe gibt, denn sie ist unter dem Symbol der Taube zu verstehen. „Nam vox turturis amori cantat et amoris canticum est vox turturis"[31]) oder „carmen nimirum amoris est"[32]). Die Taube ist nämlich in der Auffassung des Mittelalters die Verkörperung der Treue, Keuschheit und Liebe, denn wenn sie ihr Männchen

25) Migne PL 177, 1212 c/d.
26) Hoh. L. 2, 11/12/13.
27) Migne PL 162, 1200 a.
28) Migne PL 79, 498 c.
29) Migne PL 177, 1215 c.
30) Migne PL 177, 1218 a.
31) Migne PL 177, 1222 a.
32) in Cantic. 59, 1.

verliert, sieht sie sich nicht mehr nach anderen Freunden um, sondern bleibt allein in Trauer und Sehnsucht nach dem verlorenen Freund[33]). Bei Bernhard ist die Stelle wie so oft zugleich historisch und moralisch ausgelegt. Zunächst bezieht er sie auf Christus selbst. Der Winter ist für ihn die Zeit, wo Christus nicht mehr unter den Menschen wandelt: „Porro hiemale tempus, quod praeteriisse significat, illud mihi designare videtur, cum Dominus Jesus jam non palam ambularet apud Judæos, eo quod conspirassent adversus eum, volentes eum interficere[34]). Was ist dann die Zeit der Blumen anderes „nisi cum refloruit caro Christi in resurrectione?"[35]). Nun erst, nachdem den Menschen diese göttliche Gnade der Menschwerdung Christi zuteil geworden war, begannen sie sich nach ihrem himmlischen Vaterland zu sehnen, denn das ist unter dem Seufzen der Turteltaube zu verstehen. Wir haben hier bei Bernhard schon die doppelte Bedeutung der Inkarnation, von der später noch die Rede sein wird. Das größere Gewicht ist jedoch auf die moralische Ausdeutung gelegt. Der Winter ist danach die Furcht der Menschen vor dem Gericht Gottes. Sie wird aufgehoben durch die Liebe zu Gott (Sommer), diese aber ist erst durch Christus ermöglicht worden: „Quae si iam venit, imo quia venit, sicut justum est mihi sentire de vobis, siccaverit necesse est omnem hiemalem imbrem, omnem videlicet anxietatis lacrymam, quam amara recordatio peccati, et timor ante extorquebat iudicii"[36]). Nur wenn der Mensch Gott liebt und auf Gnade hofft, ist er Gott wohlgefällig. Die Winterregen der Bosheit sind dann vorbei, die Weinberge erstehen in Blüten und Duft, d. h. die Seelen erstehen im Glanz und guten Ruf ihrer Werke. Auch dieser Gedanke wird uns noch näher beschäftigen.

Von diesen glücklichen Betrachtungen wendet sich die Jungfrau plötzlich der Wirklichkeit zu, sie erinnert sich, daß sie die Vereinigung noch nicht erreicht hat. Trotz der langen Suche konnte sie den Geliebten nicht finden (Str. 14): «Jo l'ai molt quis, encor nel pois trovert, nen vult respondret, aseiz l'ai apelétz, quer hui ne

33) in Cantic. 59, 5.
34) in Cantic. 58, 5.
35) in Cantic. 58, 8.
36) in Cantic. 58, 11.

plastz." Für das letzte Wort dieser Strophe hat man verschiedene Übersetzungen gegeben. Acher behauptet, es könnte nur die erste Person gemeint sein, Koschwitz sieht darin eine Form der dritten Person. Aus dem gedanklichen Zusammenhang heraus wird man Koschwitz Recht geben, denn da die Jungfrau kurz vorher von sich sagte: „Il dist de mei que jo eret molt bellet" (Vers 22) ist nicht einzusehen, warum sie an dieser Stelle nun das Gegenteil bekunden sollte.

Die vier Strophen, die mit diesen Versen beginnen, entsprechen wieder einem zusammenhängenden Stück aus Kapitel 5 des Hohen Lieds[37]): «Les escalgaites chi guardent la citéz, cil me torverent, si m'ont batuz aseiz por mon ami, navrée molt et mun paliet tolud. Grant tort m'unt fait cil chi gardent le murt por mon ami». Die Kommentare und die Predigten Bernhards[38]) sehen in den Wächtern die geistigen Führer und die Prediger der Kirche. In ihrer alten Gesinnung befangen, empfindet die Braut Leid darüber, daß sie ihr noch den Rest an irdischen Gesinnung und eitler Weltfreude nehmen (pallium meum tulerunt). Dabei ist „civitas" der allen gemeinsame Ausdruck für die Gesamtheit der Christen. Als solche Führer werden bei Bernhard Moses, Hiob und Samuel aufgezählt[39]), daneben sind aber auch die führenden Persönlichkeiten der Kirche des Neuen Bundes und der mittelalterlichen Kirche gemeint. „Qui enim vigiles hi? Nempe illi quos Salvator in Evangelio beatos pronuntiat, si, cum venerit, invenerit vigilantes — Hi sunt fratrum amatores et populi Christiani, qui multum orant pro populo et universa sancta civitate"[40]). „Sed enim quinam illi sunt vigiles a quibus se inventam perhibet sponsa? Nempe apostoli, atque apostolici viri. Vere hi sunt qui custodiunt civitatem..."[41]). Und in demselben Sinne heißt es weiter im Gedicht (Str. 7): „Beles pulcelesz, fillesz Jerusalem, por mei amor noncieiz le mon amant, d'amour languis", wobei die beles pulcelesz die schon zu Gott eingegangenen Apostel sind, durch deren Fürbitte die Menschheit in Gnaden aufgenommen wird.

37) 6—8.
38) in Cantic. 76 und 78.
39) in Cantic. 76, 9.
40) in Cantic. 76, 7.
41) in Cantic. 77, 3.

Diese etwas scholastische Ausdeutung findet sich mit geringen Abänderungen in allen zeitgenössischen Kommentaren. Näher läge indessen wohl, die Stelle auf die Christenverfolgungen und die Bedrängnisse der alten Kirche zu beziehen. Die augustinische Gegenüberstellung der „civitas dei" und der „civitas diaboli" war eine der mittelalterlichen Geistlichkeit und besonders den Viktorinern geläufige Vorstellung. Es ist daher durchaus möglich, daß der Verfasser des altfranzösischen Gedichts unter den „escalgaites qui gardent la citez" die Diener des Staates der „civitas diaboli" verstand, die die Kirche bedrohten.

Ein zwingender Beweis, daß dieser Sinn gemeint war, ist nicht zu erbringen, doch ist es wahrscheinlich, daß solche Gedanken den Verfasser beim Schreiben bewegt haben, da ja auch das Wesen der Allegorie erlaubt und nahelegt, für mehrfache Tatsachen ein gemeinsames Bild zu geben.

Die nächste Strophe ist wieder selbständig vom Verfasser hereingebracht. Sie ist die erste von vier zusammenhängenden Strophen, mit denen die Nachbildung des Hohen Lieds schließt (Str. 18, 19, 20, 21): «Chinc milie anz atz qu'il aveid un'amiet. Lei a laisiét, quar n'ert de bel serviset, si amet mei. — Il li plantasz une vine molt dolcelt. Proud na la fist, sinn est cadeit en colped: Or est amered. — Li fil sa mered ne la voldrent amert. Commandent li les vinnes a guarder fors al soleiz. — Ell' est nercidet, perdutz adz sa beltéz. Se par mei non ia maisz n'avrat clartéz de mon ami»[41]). Wir wollen zunächst auf die drei letzten, dem Hohen Lied entnommenen Strophen eingehen und dazu auch den Kommentar des Robert von Tumbalena[42]) heranziehen, der im Unterschied zu den übrigen Kommentaren in der Braut ausschließlich die menschliche Seele sieht. „Nigra sum, sed formosa" heißt nach ihm, daß die Seele sündigt, aber gleichzeitig doch der Liebe und Gnade Christi teilhaftig ist. Die „mater sponsae" ist die Kirche, die „filii matris" sind die Apostel und „per solem Christus significatur". Also haben die Apostel durch ihre Predigt die Finsternis bekämpft, die vor ihnen

41) In Cant. 77, 3.
42) Migne PL 150, 1361 ff.

herrschte, und die ersten Gläubigen zu Hütern des Glaubens bei den Heiden gemacht, weil Juda selbst das Heil von sich wies (vineam meam non custodivi). In den Gregorkommentaren finden wir für diese Stelle vier Auslegungen nebeneinander[43]), zwei davon auf die Kirche und zwei auf die Seele bezogen. Die Kirche ist schwarz im Urteil der Ungläubigen, aber schön durch die Gnade. Die „mater" ist hier also nicht die Kirche, sondern die Synagoge, und mit den „filii matris" sind einmal die ungläubigen Juden und einmal die Apostel gemeint, denn von beiden läßt sich sagen, sie hätten die Kirche verfolgt, die ungläubigen Juden im wörtlichen Sinn, die Apostel aber symbolisch durch ihre Ermahnungen, die sie an die Gläubigen richteten. Der nicht behütete Weinberg ist einmal Juda und im zweiten Falle die „antiqua consuetudo erroris", die durch die Apostel ausgetrieben wurde. Soweit die Deutung auf die Kirche. Die dritte Auslegung ist wie bei Tumbalena die von der sündigen und begnadeten Seele, die vierte ist ähnlich, nur daß die „filii matris" die gefallenen Engel sind und die „mater" die „benignitas et potentia Dei"[44]). Anselm von Laon hat die Stelle wieder historisch aufgefaßt. Auch Bernhard versteht hier die Kirche unter der Braut. Schwarz wird sie im Hinblick auf Juden und Ungläubige genannt, wegen der Leiden und Verfolgungen, die sie von dieser Seite zu erdulden hat. Aber gerade die Schwärze macht andererseits ihre Schönheit aus, denn sie erleidet ja dasselbe wie der Bräutigam und erlangt dadurch seine Liebe und Gnade[45]). Daneben erwägt Bernhard noch eine zweite Auslegung: Die Braut bezeichnet sich selbst als schwarz, aber schön, weil sie zwar früher, so lange sie noch den schimpflichen Wandel unter den Fürsten dieser Welt geführt hat, schwarz, d. h. mißgestaltet gewesen sei, nun aber durch Christus ihre Schönheit wieder bekommen habe. Unabhängig von dieser Stelle wird die Erzählung vom Weinberg erklärt, die in dem Gedicht damit verbunden ist. Die Braut rühmt sich, den Weinberg nicht behütet zu haben, „ergo ex illa una vinea, quam saevae persecutionis visa est, delevisse

43) Migne PL 79, 486 ff.
44) Migne PL 79, 486 ff.
45 in Cantic. 29, 29, 30.

tempestas, quantae in universa terra propagatae refluerunt"[46]). Die Weinberge sind also die anderen Völker, denen die Kirche das Heil gebracht hat.

Wir sehen, die Grundzüge für diese vier Strophen sind überall dieselben: Trägerin der Handlung ist entweder die Kirche oder die Seele, die Schwärze ist die notwendige Ergänzung der Schönheit und bedeutet deshalb etwas Rühmliches für die Braut, der Verlust des Weinberges wird nicht getadelt, sondern gelobt, denn dadurch ist es erst möglich geworden, die anderen Weinberge zu gewinnen.

Hier ist, abgesehen von Strophe 15 und 16, die wir vielleicht mit den folgenden Zeilen in Beziehung setzen können, die einzige Stelle des altfranzösischen Gedichts, die nicht mit den Auslegungen des Hohen Lieds übereinstimmt. Denn die Jungfrau spricht in diesen Versen nicht von sich selbst, sondern von ihrer Nebenbuhlerin, der Synagoge. Das geht klar hervor aus der einleitenden Strophe (18): „Chinc milie anz atz qu'il aveid un amiet" und aus einigen kleinen Abweichungen der Erzählung. Daß die Braut ihren Weinberg nicht behütet hat, wird ihr als Schuld angerechnet, weiter sagt der Verfasser von den anderen Weinbergen, sie seien „fors al soleiz", wofür im Hohen Lied kein Vorbild vorhanden ist, und schließlich bedeutet die Schwärze der Braut nicht gleichzeitig ihre Schönheit, sondern ihre Häßlichkeit. Was im Hohen Lied von der Kirche gesagt wird, wurde also hier vom Verfasser auf die Synagoge zurechtgeschnitten.

Die Erzählung der Braut von ihrer Nebenbuhlerin ist der letzte Teil der eigentlichen Nachbildung. Im Anschluß daran berichtet die Jungfrau über die Liebesboten, die ihr vom Bräutigam im Laufe der Zeit geschickt worden sind bis zum Engel Gabriel, mit dem die Ankunft des Erlösers selbst erreicht ist. Doch steht dieser zweite Teil nicht in Zusammenhang mit dem Hohen Lied, die Erklärung im Anschluß an das Hohe Lied hat damit nichts mehr zu tun.

Überschauen wir die Deutungen der Kommentare des Hohen Lieds, so findet sich eine Reihe von Deutungsmöglichkeiten, die

46) in Cantic. 30, 4.

auch dem altfranzösischen Gedicht zugrunde liegen können. Eine besondere Übereinstimmung mit einer der verschiedenen Auslegungen ist jedoch nicht festzustellen. Welchem von den Blickpunkten für das Gedicht der Vorzug zu geben ist, wird erst zu entscheiden sein auf Grund einer Betrachtung, ob und wie auch die anderen Teile des Gedichts, wenngleich sie nicht mehr eine Nachbildung des Hohen Lieds darstellen, doch innere Beziehungen zu ihm haben. Wir müssen daher nun zu diesen Teilen übergehen, die vom Hohen Lied unabhängig sind; das ist der ganze zweite Teil und die Einleitungsverse.

Die Kommentare, die in keiner Weise über das Hohe Lied hinausreichen, können dazu nichts mehr beitragen. Es bleiben also ausschließlich die 86 Sermones in Cantica Canticorum Bernhards über, auf die nun näher einzugehen ist. Wir werden uns in diesem Zusammenhang neben der Betrachtung des zweiten Teils und der ersten Verse auch der Betrachtung der Synagoge zuwenden müssen, die, wie wir gesehen haben, vom Verfasser unvermittelt in die Nachbildung des Hohen Lieds hineingenommen wurde.

2. Die übrigen Teile des Gedichts in ihrer Beziehung zum Hohen Lied.

Die Synagoge spielt in den 86 Sermones eine bedeutende Rolle und zwar in ihrer Gegenüberstellung zur Kirche. Bernhard kommt immer wieder auf diesen Gegensatz zu sprechen. Nachdem Christus seine himmlische Braut, die Schar der Engel, verlassen hatte, machte er die Synagoge zu seiner irdischen Braut. Aber sie wurde verstoßen, weil sie den Glauben verlor, und an ihre Stelle trat die Ecclesia. Beim Propheten Hosea ist die israelitische Gemeinde die Verlobte Gottes, auch bei Paulus findet sich der Gedanke der Gegenüberstellung. Bei den Kirchenvätern tritt der Gedanke nicht hervor, es scheint also, als ob seine Betonung zur Zeit Bernhard's neu sei[47]). Und zwar kommt dieser Zug aus einem immer wiederkehrenden Bernhardinischen Gedanken heraus, nämlich

47) Auch in den Visionen der Hildegard v. Bingen, einer Zeitgenossin B. erscheint die Synagoge („Sci Vias").

dem Gedanken von der Gerechtigkeit Christi einerseits und seiner Gnade andererseits. Die Synagoge kann für ihren Unglauben und ihre Schuld gegen den Gottessohn vorläufig keine Gnade erlangen, weil sie selbst die Gerechtigkeit der Gnade vorzieht. Der Jude fordert das Gericht heraus: „Judäus iudicium quaerit, et habeat. Ed est iudicium, ut qui contemnunt Dei misericordem iusttititiam, et suam volunt constituere, eidem suae iustitiae relinquantur, opprimendi magis quam iustificandi." Deshalb wird die Synagoge verlassen: „Hoc ergo iudicium, o Synagoga, quod flagitas errori tuo. Caeca et contentiosa desereris..."[48]). „Idcirco Synagoga in tenebris est usque adhuc fame et infirmitate laborans et non sanabitur"[49]). „O fatuam sponsam Synagogam, quae contemnens Dei iusttititiam, id est gratiam sponsi sui, et suam volens constituere, iustitiae Dei non est subiecta! Ob hoc misera repudiata est et iam non est sponsa, sed Ecclesia qui dicitur..."[50]). Aber schließlich am Ende der Welt wird die Synagoge doch gerettet werden: „Iterim enim suscipiet Israel puerum suum et recordabitur misericordiae suae"[51]), aber nur durch die Vermittlung der Kirche. In das Haus meiner Mutter will ich ihn bringen, sagt sie, und was kann das für ein anderes Haus sein als das, von dem einst den Juden verkündet worden ist: „Siehe, euer Haus wird euch wüst gelassen werden." „Magna Ecclesiae charitas, quae in aemulae quidem Synagogae suas delicias invidet. Quid benignius quam ut, quam diligit anima sua, ipsum communicare parata sit et inimicae"[52]).

Die Übereinstimmung dieser Charakteristik in den Predigten mit der Stelle in dem altfranzösischen Gedicht ist nicht anzuzweifeln. Die beiden wesentlichen Momente sind hier wie dort die Schuld der Synagoge und ihre Rettung durch die Kirche (Vers 52: se par mei non ia maisz n'avrat clartéz). Die Stelle von dem Weinberge läßt sich nun auch auf die Synagoge beziehen. Entweder sind unter den „filii matris" die Propheten zu verstehen, die die Synagoge immer wieder auf Christus (solleiz) hinweisen, oder es sind wie-

48) in Cantic. 14, 2.
49) in Cantic. 15, 8.
50) in Cantic. 67, 11.
51) in Cantic. 14, 2.
52) in Cantic. 79, 5.

der die Juden selbst gemeint, die sich der Sonne aussetzten und dadurch schwarz wurden, d. h. die nur die Gerechtigkeit, nicht aber die Gnade Christi gelten ließen und deshalb von der Gerechtigkeit getroffen, d. h. verstoßen wurden.

Auf die Erzählung von der Synagoge folgt die Aufzählung der Patriarchen und Propheten. Auch gedanklich hängt dieser zweite Teil des Gedichts von der eben erklärten Stelle ab. Die Worte „si amet mei" (V. 54) werden wieder aufgenommen und ausgeführt. Die Synagoge ist von Christus verstoßen worden, aber die Kirche hat er als Braut angenommen und ihr seine Liebe durch die Sendung dieser Boten immer wieder bezeugt. Auch die Patriarchen kommen wiederholt in den Predigten vor. Im zweiten Sermon wird die große Sehnsucht gerühmt, mit der sie der Ankunft Christi entgegensahen, im 12. Sermon sind sie als Vorbilder der christlichen Frömmigkeit genannt. Die wichtigste Stelle ist aber in der 54. Predigt enthalten. Dort werden sie als die Hügel und Berge bezeichnet, die Christus bei seiner Ankunft auf Erden überspringt. Derselbe Gedanke steht ausführlicher in einer Predigt aus den Sermones de Tempore[53]): „Montes et colles, patriarchas et prophetas accipe, et quemadmodum venerit saliens et transiliens, in libro generationis lege: Abraham genuit Isaac, Isaac genuit Jacob etc. Ex his montibus prodiit, ut invenies, radix Jesse, unde iuxta prophetam, egressa est virga, et exinde flos ascendit super quem requievit Spiritus septiformis." Eine ähnliche Auffassung bezeugt der Sermo in Nativitate vel Assumptione B. Mariae aus den Centum Sermones[54]), von dem schon die Rede war: „Quaedam tamen astra suis radiis tempus illud irradiabunt, quia sancti patriarchae et prophetae suis virtutibus ignorantium populi illustrabant. Quorum radii aurora apparente quodammodo offuscati sunt, quia in comparationem B. Mariae praecedentes sancti parvam claritatem habuerunt. Quid enim fuit innocentia Abel, iustitia Noe, fides Abrahae ... in comparationem B. Mariae?"[55]). Die Patriarchen und Propheten sind also die Vorläufer Christi zur Zeit des Alten Bun-

53) in Advent. Dom. 1, 11 Migne PL 183, 40.
54) Migne PL 177, 979 ff.
55) Migne PL 980 B/C..

des, einerseits historisch genommen in ihrer Bedeutung für die Kirche des Alten Bundes, andererseits moralisch zu verstehen, da sie durch ihre Frömmigkeit und Reinheit, durch ihre menschlichen Tugenden also auf die Einzigartigkeit des Erlösers hindeuteten.

Der zweite Teil des Gedichts deckt sich also ebenfalls mit einem wichtigen Bestandteil der 86 Sermones. Es bleibt nun noch zu sehen, ob nicht auch für die ersten Zeilen eine Parallele bei Bernhard aufzuweisen ist.

Das Gedicht beginn mit einer dreifachen astronomischen Bestimmung: „Quant li solleiz converset en Leon, — en icel tens qu'est ortus Pliadon, — per unt matin." Die wörtliche Bedeutung dieser Eingangszeilen steht fest. Nach der genauen Ausrechnung Achers ist das Datum des 15. August gemeint, die Zeit, wo man auch im 11. und 12. Jahrhundert das Fest der Himmelfahrt Mariä feierte. Es ist nicht anzunehmen, daß der Verfasser hier an einem so wichtigen Punkt der Dichtung, wie ihn die ersten Zeilen darstellen, lediglich eine kunstvolle astronomische Umschreibung des Festtags geben wollte. Es liegt vielmehr nahe, einen tieferen allegorischen Sinn zu suchen, denn die Bilder, die das Gedicht verwendet, sind zugleich Bilder von einer ganz bestimmten heilgeschichtlichen Bedeutung. Es scheint uns daher richtig, die Stelle nicht im aktuellen Sinn wie Mettlich auszulegen, sondern mit Acher eine heilsgeschichtliche Bedeutung anzunehmen, ausgehend von der Stelle: „leo de tribu Juda" aus der Apokalypse[56]). Die Sonne bezeichnet überall Christus, das Bild des Löwen aus dem Stamme Juda aber ist in der Apokalypse das Symbol der göttlichen Inkarnation. Im Gegensatz zu Christus, dem Gott und dem Gliede der göttlichen Trinität, ist hier Christus, der Mensch, d. h. der Mittler zwischen Gott und Menschheit gemeint, das „agnus Dei", das den Opfertod erleidet. So ist die erste Zeile des Gedichts einwandfrei in dem Sinne auszulegen, daß an dem Tage, an dem das Gespräch zu denken ist, Christus von der Seite seines Vaters zu den Menschen heruntergestiegen ist. Das bedeutet aber nicht nur den Tag der Geburt, sondern das ganze Erlösungswerk ist eingeschlossen: in der heilsgeschichtlichen ist schon die mora-

56) Off. Joh. 5, 5.

lische und mystische Deutung enthalten. Es heißt also: damals als Christus durch sein ins Fleischkommen die Gesamtheit der Christen von der durch Adam verschuldeten Sündenlast befreit hat und sie dadurch sowohl als Ganzheit in der Ecclesia als auch als Einzelseelen an sich gebunden hat, und dadurch weiter die in begnadeten Augenblicken sich wiederholende mystische Vereinigung des Menschen mit Gott ermöglicht hat. Alle diese verschiedenen Deutungen können keimhaft in der ersten Zeile enthalten sein. Aus dem Vergleich mit den Kommentaren war eine stärkere Betonung einer bestimmten Deutung nicht zu entnehmen, bald paßte die Auslegung besser auf die Kirche, bald auf die Seele, warum soll daher nicht an eine Vielschichtigkeit des Sinnes in der Paraphrase gedacht werden?

Für die folgende Stelle vom Aufgang der Pleiaden will Acher Hiob 38, 31 zugrundelegen: „numquid coniungere valebis micantes stellas Pleiadas aut Gyrum Arcturi poteris dissipare?", eine Stelle, die im Mittelalter allgemein auf die Gnaden des Neuen Testaments bezogen wurde. Acher zitiert dazu ein Stück aus einer Erklärung des Buches Hiob von Gregor dem Großen: „Redemptor autem noster in carne veniens Pleiadas iunxit, quia operationes septiformis spiritus simul in se et cunctas et manentes habuit"[57]). Die sieben Gaben des Heiligen Geistes, von denen hier die Rede ist, hat Christus den Menschen gebracht, indem er selbst die Erlösung durch seine Bewährung in den sieben Tugenden vollzog. In den Schriften Bernhards kommt dieser Gedankengang wiederholt zum Ausdruck. Gott Vater hat Christus mit dem Heiligen Geist gesalbt, damit er die Menschen wieder salbe, es ist also Christus, der uns den Heiligen Geist gebracht hat. „Et quoniam multae erant infirmitates, multae quoque providus medicus medicamina curavit affere. Attulit spiritum sapientiae et intellectus, spiritum consilii et fortitudinis, spiritum scientiae et pietatis, et spiritum timoris Domini"[58]). Und wodurch brachte uns Christus diese Gaben? „Der Geist der Furcht machte ihn dem Vater genehm, die Güte gab ihm Mitleid mit den Menschen, die Wissenschaft lehrte

57) Zeitschrift für franz. Sprache und Lit., Bd. 38, S. 58.
58) in Cantic. 16, 13.

ihn die rechte Mitte finden zwischen Gott und Mensch. Rat und Stärke halfen ihm den Bösen überwinden. Fortan aber speist er uns mit dem Brot der Einsicht und tränkt uns mit dem Wasser der heilsbringenden Weisheit. In seiner Himmelfahrt fand ein heiliger Tausch statt. Den Engeln wurde die heilige Menschheit Christi gegeben, den Menschen aber der Heilige Geist Christi"[59]).

Diese Auslegung gibt also einen spezielleren Sinn als die erste Zeile, denn sie stellt die Inkarnation bereits als auf die Menschen bezogen dar. Das Erlösungswerk Christi ist unter seiner moralischen Wirksamkeit gesehen.

Daneben ist noch eine andere Deutung für den Aufgang der Pleiaden möglich, die durch die Stelle aus der Apokalypse nahegelegt wird. Der ganze Vers heißt nämlich: „vicit leo de tribu Juda, radix David aperire librum et solvere septem signacula eius[60]). Acher, der überhaupt hinsichtlich der Deutung nur Andeutungen macht, hat diese Stelle von den sieben Siegeln unbeachtet gelassen. Auch von ihnen ist bei Bernhard vielfach die Rede. Er versteht darunter die Hauptereignisse des irdischen Lebens Christi, unter denen sich seine Göttlichkeit verbarg, das sind: temporalis nativitas, legalis circumcisio, matris purgatio, fuga in Aegyptum, carnis necessitudo, baptismus und passio[61]). Bei dieser Auslegung Bernhards fällt der moralische Sinn weg, es ist lediglich die Schilderung der Inkarnation. Das Gewicht ist dabei auf das hohe Menschentum Christi gelegt, so besonders in dem Sermo in Die Sanct. Pasc.[62]), der dasselbe Thema hat. Dort ist von den Schmähungen der Juden die Rede und dem Triumph über den Tod, den großen Erniedrigungen Christi und den vier Edelsteinen seines Kreuzes, der caritas, obedientia, patientia und humilitas. Diese Leiden sind die Voraussetzung für die resurrectio, denn „clauso prodiit tumulo qui de patibulo non descendit"[63]).

Eine von diesen Deutungen wird dem Verfasser vorgeschwebt haben, welche von beiden läßt sich nicht feststellen, und wir kön-

59) Linhardt, S. 175.
60) Off. Joh. 5, 5.
61) Serm. de Div. 57, 1, Migne PL 183, 680.
62) Migne PL 183, 273 ff.
63) in Die Sanct. Pasc. 5, Migne PL 183, 277.

nen auch darauf verzichten, da beide mit Sicherheit auf die Inkarnation hinweisen.

Es bleibt die dritte Zeitangabe: „per unt matin". Sicher ist, daß auch diese Angabe ein Symbol für die Menschwerdung Christi ist, wenn sie auch von Acher nicht als solches angesehen wurde. Von Morgen und Mittag spricht Bernhard im Sermo 33. Er behandelt dort das Wort aus dem Hohen Lied: „Indica mihi quem diligit anima mea, ubi pascas, ubi cubes in meridie"[64]). Der Mittag bedeutet dort die mystische Vereinigung mit Gott, das Gottschauen, wie es Jakob erfahren hat zur Gesundung seiner Seele oder Moses, „qui vidit eum, non per figuras et enigmata, seu per somnia, uti prophetae alii, sed modo plane praecellenti atque inexperto caeteris, sibi noto et Deo, — vel etiam quomodo Paulus raptus in Paradisum audivit verba ineffabilia, et Dominum suum Jesum Christum vidit oculis suis, ita ego quoque te in lumine tuo et in decore tuo per mentis excessum merear contemplari pascentem uberius, qui escentem securius"[65]). Diesem Mittag nun, so heißt es weiter, geht ein Morgen voraus, damals nämlich, als die Barmherzigkeit Gottes uns leuchtete und er uns seinen Sohn geschickt hat. „Fuit namque quadam huius aurora diei, ex qua sol iustitiae per archangelum Gabrielem nuntiatus est terris, et Virgo Deum in utero de spiritu sancto concepit et peperit Virgo, ac deinceps, quod in terris visus est, et cum hominibus conversatus est"[66]). Denn bis dahin schien nur ein spärliches Licht, das Licht der Morgenröte. Der Morgen als der Sieg über die lange Nacht ist ein häufig gebrauchtes Bild bei Bernhard; fast jedesmal, wenn er von den Propheten und Patriarchen spricht, werden sie als die Seelen bezeichnet, die noch in der Finsternis weilen. Diese Finsternis kündet aber bereits die Morgenröte an, die Propheten und Patriarchen weisen also auf Maria (aurora) hin, die ihrerseits die Sonne (Christus) ankündet.

Diese dritte Angabe fügt den anderen Deutungen also noch den Hinweis auf die unio mystica hinzu, so daß bereits in diesen ersten Zeilen das Thema akkordmäßig angeschlagen erscheint.

64) Hoh. L. 1, 7.
65) in Cantic. 33, 6.
66) in Cantic. 33, 5.

IV. Überblick über die Gedankenwelt Bernhards.

Wir sind bis jetzt vom Gedicht ausgegangen und haben dabei verschiedene Gedanken aus den Schriften Bernhards an uns vorbeiziehen lassen, für die wir Parallelen in dem altfranzösischen Gedicht zu entdecken glaubten. Demnach mußten wir als erwiesen annehmen, daß das kleine Werk in hohem Maße durch die Hohe Lied-Auslegung Bernhards, nicht aber durch die Kommentare beeinflußt ist.

Wir wollen uns im folgenden die Bestätigung dafür holen und dazu einen Blick auf die Gedankenwelt und Lehre des großen Abtes werfen. Dabei werden wir das Neue und Wesentliche dieser Frömmigkeit erkennen und feststellen, daß auch das Gedicht von diesem Geist durchdrungen ist.

Bernhard hat kein einheitliches Gedankensystems geschaffen. Er steht auf dem Boden der alten dogmatischen Tradition und doch ist seine Neuerung gewaltig, denn er hat diese Dogmatik mit innerer Anschauung und Erfahrung belebt. Er hat eine unmittelbare Beziehung zwischen Christus und sich selbst hergestellt, die Figur des Erlösers tritt daher in ganz anderer Weise in Erscheinung als bisher; die Christusmystik ist der Kernpunkt dieser neuen Frömmigkeit, die für das ganze Abendland dann von größter Bedeutung wurde.

1. Christusmystik.

Die Christusmystik Bernhards geht am klarsten aus den 86 Sermones hervor. Daß Bernhard sich gerade von diesem Thema angezogen fühlte, ist kein Zufall, denn das Bild von der Suche und Vereinigung von Braut und Bräutigam war für seinen Glauben an die innige Verbindung zwischen Gott und der einzelnen Seele der Ausdruck, der diesem Verhältnis am besten entsprach. „Bernhard machte das Hohe Lied zum Textbuch für seine mystischen Homilien“[67]). Mystische Sehnsucht ist es, was Bernhard bewegt, Sehnsucht und Liebe ist aber auch das Thema des Hohen Lieds und so war hier für Bernhard bereits die Form gegeben, in die er seine innerste Gedankenwelt gießen konnte.

67) Ries, S. 270.

Schon die ersten Sermones führen mitten hinein in die Christusmystik durch die Auslegung der Worte: „Osculetur me osculo oris sui"[68]), denn die Menschwerdung Christi, die zunächst unter dem von der Braut ersehnten Kusse zu verstehen ist, bedeutet neben der Erlösung auch die Aufforderung an die Seele zum mystischen Streben. Einerseits ist der Kuß die Mittlerschaft Christi, andererseits der dadurch ermöglichte Aufschwung der Seele zur Vereinigung mit Gott und schließlich die Vereinigung selbst. Die beiden Punkte, um die alle Gedanken kreisen, sind das sich Herabneigen des Gottessohnes und das Hinaufstreben der Seele. Damit ist das Thema der Predigten gegeben: das „deum quaerere" der Seele. „Magnum bonum quaerere deum; ego hoc nulli in bonis animae secundum existimo; primum in donis, ultimum in profectibus est, virtutum nulli accedit cedit nulli"[69]).

Eine Reihe von Predigten spricht also davon, wie Christus und Gott der Seele entgegenkommen, andere haben die brennende Liebe und Sehnsucht der Braut zum Thema und eine dritte Art sind schließlich solche, in denen die Vorzüge der Braut geschildert werden. Von diesen sind jedoch viele von untergeordneter Bedeutung, nämlich diejenigen, in denen sich Bernhard bemüht, die oft etwas unbequeme Allegorie durch Einführung aller möglichen Tugenden zu deuten.

Auf ihrem Weg zu Gott macht die Seele bei Bernhard verschiedene Entwicklungsstufen durch. In der 32. Predigt wird das Verhältnis Seele-Christus unter dem dreifachen Bild des Arztes, Begleiters und Bräutigams gegeben. Auf der ersten Stufe steht Christus der Seele als Arzt bei, auf der zweiten begleitet er sie in allen ihren bitteren Erfahrungen, um schließlich auf der dritten Stufe als Bräutigam die innigste Gemeinschaft mit ihr einzugehen. Das eindrucksvollste Bild für die verschiedenen Phasen hat Bernhard jedoch in dem Bild des dreifachen Kusses gefunden: Der Kuß des Fußes, der Kuß der Hand und der Kuß des Mundes[70]). Gott hat zwei Füße, die Gerechtigkeit und die Barmherzigkeit. Die Seele

68) Hoh. L. 1, 1.
69) in Cantic. 84, 1.
70) in Cantic. 2, 3, 4, 7, 8.

aber muß den Fuß der Barmherzigkeit küssen, d. h. sie muß sich seiner Gnade überlassen, sich als Sünder bekennen und Buße tun, damit steht sie auf der ersten Stufe der Gottsnähe. Das zweite Stadium, der Kuß der Hand, das Linhardt die mystische Schule des gottmenschlichen Lebens Christi nennt, setzt sich zusammen aus der Betrachtung und Verehrung Christi einerseits und der praktischen Nachfolge Christi andererseits. Die Menschheit Christi gewinnt ihren tieferen Sinn durch die Verpflichtung nach mystischem Streben, die sie den Menschen auferlegt. Gott selbst im Geist zu lieben, ist zu schwer für die menschliche Seele, deshalb wurde Christus gesandt, den sie in Fleisch und Blut vor sich sieht und als ihresgleichen lieben kann. So sehr liebt die Seele die Menschheit Christi, daß sie sie wie ein Myrrtenbüschel immer bei sich trägt[71]). Die Geburt Christi sieht Bernhard, wie bereits ausgeführt, unter der Symbolik des apokalyptischen Buches mit den sieben Siegeln, den Geheimnissen seiner Menschheit, und weiter noch als mystische Gottesgeburt im Menschen selbst, denn in dem Augenblick, wo der Mensch sich gläubig in die Geburt Christi versenkt, wird in ihm selbst Gott neu geboren. In die Leiden vertieft sich die Seele so, daß sie selbst stark wird, Leiden zu ertragen. Aber die Betrachtung allein genügt nicht, wenn nicht die imitatio folgt. Diese Nachfolge bewährt sich vor allem in der Übung der Demut und Liebe. Christus selbst ist das Vorbild darin durch die Demut der Inkarnation und die Liebe der Leiden und des Todes. Die Demut ist die erste unter den Tugenden, aber darüber steht noch das Gnadengeschenk der Liebe: „Charisma peroptimum charitas est, plane incomparabile, quod novae sponsae coelestis sponsus toties inculcare curabit . ."[72]). Auch hier wieder kommt die Wechselbeziehung zwischen der Erlösungstat Christi und der persönlichen Frömmigkeitsübung zum Ausdruck, denn die Inkarnation ist der größte Liebesbeweis Gottes, aber auch der größte Gegenstand unserer Liebe zu Gott. — Nachdem die Seele nun eine Weile im Schatten der Menschheit Christi, d. h. in der Betrachtung seines irdischen Daseins verweilt hat, dringt sie endlich zu der höchsten Stufe der geistigen Liebe vor, dem

71) in Cantic. 43, 3.
72) in Cantic. 29, 3.

Kusse des Mundes. Damit steigt die Seele vom historischen zum verklärten Christus auf. Der überzeitliche Erlöser kann zu jeder Stunde für sie lebendig werden, aus der Betrachtung wird Erlebnis, aus der Erinnerung wird Wirklichkeit. Nur in diesem mystischen Kusse wird die vollständige Verbindung (commixio) erreicht[73]). Es ist die höchste Form der dieseitigen Gotteserkenntnis darunter zu versehen, die Kontemplation. Bernhard selbst hat solche Augenblicke der Ekstase gekannt, er spricht aber mehr andeutungsweise davon, denn „illud licuit experiri, sed minime loqui"[74]).

Diese unio mystica ist nun in den Sermones unter demselben Bild wiedergegeben wie die incarnatio, das bedeutet also, daß für Bernhard die heilsgeschichtliche und die mystische Betrachtung ineinander übergehen. Christus wird zugleich als historische Persönlichkeit und als ewig weiterwirkender und schließlich verklärter Erlöser gefaßt. Seine Mittlerschaft offenbart sich jederzeit in dem täglichen Heilswirken in der einzelnen Seele. Diese für Bernhard charakteristische Vereinigung der heilsgeschichtlichen, der moralisch-mystischen und der auf die letzte Wiederkunft hinweisenden (anagogetischen) Perspektive ist am klarsten ausgedrückt in der Sermo de Adv. Dom.[75]) unter dem Begriff des „dreifachen adventus": „In priori quidem in terris visus, et cum hominibus conversatus est; quando, sicut ipse testatur, et viderunt, et oderunt. In posteriore vero videbit omnis caro salutare Dei nostri; et videbunt in quem transfixebunt. Medius occultus est, in quo soli eum in seipsis vident electi, et salva fiunt animae eorum. In primo ergo venit in carne et in infirmitate; in hoch medio, in spiritu et virtute; in ultimo, in gloria et maiestate". Ergänzt wird dieser Gedanke durch den Gedanken der dreifachen Erscheinung der Kirche, die dem dreifachen „adventus" entspricht. Durch die göttliche Prädestination war die Kirche zwar schon von Ewigkeit her da, in Erscheinung getreten ist sie jedoch erst in der Inkarnation Christi. Dieses erste Auftreten der Ecclesia entspricht dem „adventus" in carne." Die dritte Gestaltwerdung, dem „adventus in maiestate"

73) in Cantic. 31, 52, 57 — Linhardt S. 217 ff.
74) in Cantic. 85, 13 und 14.
75) Migne PL 183, 50.

gegenübergestellt, ist die Gemeinschaft der Heiligen, wie sie nach der eschatologischen Wiederkunft erstehen wird. Die zweite Gestaltwerdung der Kirche, das Gegenstück zu dem „medius occultus adventus", ist die „imago terrestris" der Kirche, die Ecclesia als „corpus Christi", wie sie als Ganzheit und als Menge der Einzelseelen besteht. Der anagogetische Sinn kommt bei Bernhard praktisch kaum vor, denn es waltet darin die rechtende und zürnende göttliche Majestät vor, zu der das Bild des liebenden und verzeihenden Gottessohnes in Gegensatz stünde. Seine Frömmigkeit ist vielmehr der Betrachtung der Heilsgeschichte zugewandt, die mit dem moralisch-mystischen Aspekt auf das engste verknüpft ist. Die innere Einheit dieser Blickpunkte ist für Bernhard so selbstverständlich, daß er in seinen Predigten ständig von einem zum andern überspringt. Erst wenn man sich dieser Tatsache bewußt ist, fügt sich die oft sprunghaft und willkürlich anmutende Gedankenfolge der 86 Sermones zu einem sinnvollen Ganzen.

Dabei ist das Verbindende vor allem die göttliche Gnade, die sich in der Sendung Christi in so einzigartiger Weise geoffenbart hat, und die die ganze Zeit hindurch und auch heute noch den Aufstieg der Seele zu Gott bewirkt, damit auch die unio mystica. Zu der göttlichen Gnade kommt das menschliche Verdienst hinzu, aber doch erst in zweiter Linie, denn auch das menschliche Verdienst ist durch die Gnade Gottes in die Seele gelegt[76]), und der Mensch ist nur soweit daran beteiligt, als sein Wille diese Gnade bewußt aufnimmt und in ihrem Sinne lebt.

2. Marienlehre.

So ganz der Gestalt Christi und dem Geheimnis seiner Menschwerdung zugewandt, vertieft sich Bernhardt auch stärker, als je vor ihm geschah, in Wesen und Bedeutung der Gottesmutter.

Die Marienlehre Bernhards bildet einen wesentlichen Bestandteil seiner Lehre überhaupt. Sie ist hauptsächlich in den Predigten enthalten, die er zu Mariä Reinigung, Verkündigung, Himmelfahrt und Geburt gehalten hat. Außerdem besitzen wir vier Predigten von

76) in Cantic. 61, 5: meum proinde meritum, miseratio Domini.

ihm über das Bibelwort: „missus est angelus"[77]). Zwar sind diese Predigten zu Ehren Marias nicht zahlreich, sie stehen durchaus im Rahmen des Kirchenjahres. Um so bemerkenswerter ist, daß Bernhard sich im Vorwort zu jenen vier Homilien entschuldigt, daß er außerhalb des Kirchenjahres zur Feder gegriffen habe, und ein Thema gewählt habe, „quae saepe animum pulsavit."

Und in der Tat ist Bernhard mit besonderer Liebe an die Gestalt der Gottesmutter herangegangen. In der Zeit vor ihm war Maria nicht mehr als eine Heilige unter den anderen ohne eigenes Gepräge. Jetzt treten eine Anzahl von neuen Attributen für sie auf, wie „domina mundi" oder „coeli regina", sie wird als „aquaeductuu" bezeichnet, der die volle Quelle des Vaters und des Sohnes in die Welt leitet. Wie sonst, hält sich Bernhard auch hier streng an das Dogma, aber innerhalb dieses Rahmens hat er die Gestalt vertieft und den Menschen nähergebracht[78]).

Von allen Heiligen ist Maria die größte Gnade widerfahren, durch die Gnade Gottes ist sie im Mutterschoß geheiligt und damit von der Erbsünde befreit worden, durch die Gnade Gottes ist sie endlich zur Mutter des Erlösers geworden. Diese Gnade offenbart sich in den Tugenden Marias. Für ihren Glauben findet Bernhard eine Stelle aus Lukas[79]): „Und selig, die du geglaubt hast" und leitet daraus ein Verdienst ab. Die zweite Tugend Marias ist die Hoffnung. Der Beweis wird aus Luc. 1, 38 genommen: „Es geschehe mir nach deinem Wort", das Bernhard als Zeichen des innigen Verlangens auffaßt. Über Glaube und Hoffnung steht aber noch die Liebe, die ganz selbstverständlich aus der Mutterschaft Marias erwächst: „Est etiam sagitta electa amor Christi, quae Mariae animam non modo confixit, sed etiam pertransivit,... Aut certe transivit eam, ut veniret usque ad nos, et de plenitudine illa omnes acciperemus, et fieret mater charitatis..."[80]). Zu diesen Tugenden kommen Jungfräulichkeit, Weisheit und andere hinzu, alle in einem Maße, wie sie sonst niemand besitzt. Die Beweise, die Bernhard dafür erbringt, sind meist etwas gewaltsam, aber es

77) Migne PL 183, 55 ff.
78) Für das Folgende vgl. Vacandard 2. S. 78 ff. und B. Häusler.
79) Luc. 1, 45.
80) in Cantic. 29, 8.

kommt in unserem Falle nicht darauf an, wie das Bild zustande kommt, sondern daß es zustande kommt.

Was sagt nun Bernhard über das Fest der Himmelfahrt Mariä im besonderen? Es ist für ihn unaussprechlich, denn es ist unausdenkbar. „Quis enim, etiamsi linguis hominum angelorumque loquatur, explicare queat quem admodum super veniente Spiritu, obumbrante virtute Altissimi, caro factum sit Verbum Dei, per quod facta sunt omnia... Sed et illud quis vel cogitare sufficiat quam gloriosa hodie mundi regina processerit, et quanto devotionis affectu tota in eius occursum coelestium legionum prodierit multitudo, quibus ad thronum gloriae canticis sit deducta..?"[81]). Der Himmelfahrt Mariä ist hier die Inkarnation Christi gegenübergestellt, nicht etwa seine Himmelfahrt. Es muß also eine besondere Beziehung zwischen diesen beiden Höhepunkten der Heilsgeschichte bestehen. Wie wir gesehen haben, ist die Inkarnation der Kernpunkt der Bernhardinischen Lehre, daher bekommt auch das Fest der Himmelfahrt Marias von hier aus seine Bedeutung. Das eigentliche Fest der Inkarnation ist für Bernhard nicht die Geburt Christi(was am nächsten läge), sondern die Verkündigung Mariä, da man annahm, Maria habe durch das Wort des Engels mittels des Ohres den Logos empfangen[82]). DasMenschenleben Christi beginnt also schon an diesem Tage. Wie nun Maria an diesem Tag ihren Sohn empfangen hat, so wird sie ihrerseits bei ihrer Himmelfahrt vom Sohn empfangen. Es ist dies eine mystische Deutung, die durch die liebevolle Versenkung in diese heilsgeschichtlichen Vorgänge hineingetragen wird. Die mittelalterliche gläubige Seele nimmt sie nicht einfach als Tatsachen hin, sondern bemüht sich, ganz spontan, tiefere mystische Verbindungen herzustellen, und kommt so zu dem Gedanken der gegenseitigen Empfängnis. So groß die Bedeutung der Geburt Jesu und der Himmelfahrt Jesu ist, so treten die beiden Marienfeste noch stärker in den Mittelpunkt der sich in sie versenkenden Betrachtung. „Christi generationem, et Mariae assumptionem quis enarrabit? Quantum enim gratiae in terris adepta est prae caeteris, tantum et in coelis

81) in Assumpt. B. Mariae 1, 3/4 Migne PL 183, 416.
82) Realencycl. f. prot. Theol. u. Kirche Bd. 12, S. 319.

obtinet gloriae singularis — Felix plane Maria, et multipliciter felix, sive cum excipit Salvatorem, sive cum a Salvatore suscipitur"[83]).

Was ist nun das Neue und Wesentliche an dieser Marienverehrung Bernhards? Die Jungfrau ist nicht mehr ausschließlich die Gottesmutter, sie leitet ihre Vorzugsstellung nicht mehr allein aus dieser Eigenschaft ab, sondern sie stellt gleichzeitig den idealsten Vertreter der menschlichen Seele dar. Alle Tugenden sind in ihr zur Vervollkommnung erhöht. So wird sie auch von dieser ganz persönlichen Seite her Mittlerin zwischen Gott und den Menschen. „Nihil nos Deus habere voluit, quod per Mariae manus non transiret"[84]). „Quia indignus erat cui donaretur, datum est Mariae, et per illam acciperes quidquid haberes"[85]). Und einer solchen Mittlerin bedarf die Menschheit. Christus ist zwar ein getreuer Mittler zwischen ihr und Gott, aber er bleibt die göttliche Majestät, die nicht nur barmherzig, sondern auch gerecht ist. Vor die Augen dieses erhabenen Mittlers kann der Sünder nicht ohne Furcht treten, deshalb steht Maria dazwischen, die ohne Strenge und Schrecklichkeit ist. Jesus ist, obwohl Mensch geworden, doch Gott geblieben, Maria dagegen ist die Vertreterin der reinen Menschheit: „pura siquidem humanitas in Maria"[86]).

In dieser Eigenschaft als Idealbild der menschlichen Seele wird die Jungfrau dann auch in Beziehung gesetzt zu Eva, denn was diese einst gesündigt hat, macht Maria durch ihren Glauben wieder gut: „O vere lignum vitae, quod solum fuit dignum portare fructum salutis! Deprehensa est, maligne serpens, versutia tua, nudata est plane falsitas tua"[87]). Der Gedanke dieser Gegenüberstellung ist alt. Schon vom 2. Jahrhundert an ist sie zu finden. Eva glaubt der Schlange und wird zur Urheberin des Fluches, Maria glaubt dem Engel und wird zum Werkzeug des Heils. Zur vollen Ausprägung kommt dieser Überlieferungsgedanke jedoch erst bei Bernhard durch die Erhöhung und Vertiefung, die die Mariengestalt bei ihm findet. Christus wird als „secundus Adam" bezeichnet: Wie Adam in

83) in Assumpt. B. Mariae 1, 4 Migne PL 183, 416.
84) Zu Vigil. Nat. Christi 3, 10, Migne PL 100.
85) in Nat. Mariae 7.
86) in Nat. Mariae 7.
87) in Advent. Dom. 2, 4, Migne PL 183, 43.

Christus, so findet Eva in Maria ihre Erlösung: „Laetare, pater Adam, sed magis tu, o Eva mater ... propterea curre, Eva, ad Mariam; curre mater ad filiam[88]). „Missus est coluber tortuosus a diabolo, ut veneum per aures mulieris in ipsius mentem transfunderet, et sic refunderet in totius posteritatis originem: missus est interim Gabriel angelus a Deo, ut Verbum patris per aurem Virginis in ventrem et mentem ipsius eructaret, ut eadem via intraret antidotum, qua venenum intraverat"[89]).

V. Übereinstimmung des Gedichts mit dem Gedankeninhalt der 86 Sermones.

Mit der auffallenden Übereinstimmung, die sich zwischen den verschiedenen Bausteinen des Gedichts und wichtigen Gedanken aus den 86 Sermones Bernhards über das Hohe Lied ergeben haben, ist die Frage der gedanklichen Übereinstimmung noch nicht gelöst. Nach der Betrachtung der Einzelheiten kommt es nun vor allem darauf an, festzustellen, ob nicht in dem Gehalt der Paraphrase wesentliche Züge der bernhardinischen Frömmigkeit zu entdecken sind. Wir müssen dazu in erster Linie die Mehrschichtigkeit des Sinnes in dem Gedicht klarstellen, über die bis jetzt nur Vermutungen geäußert worden sind.

Die ersten Zeilen des Gedichts geben den Tag der Himmelfahrt Mariä an. An diesem Tag geht das Gespräch zwischen dem Dichter und der Jungfrau vor sich. Die Jungfrau spricht von ihrem Freund und verlangt nach Vereinigung mit ihm. Was kann das Ziel dieser Sehnsucht, am Feiertag der Assumption ausgesprochen, anderes sein als die Himmelfahrt? So ist in der Jungfrau des Gedichts die Jungfrau Maria zu erblicken.

Dieselbe Zeitangabe, die astronomisch-kalendermäßig auf den kirchlichen Feiertag hinweist, zeigt zugleich die Sinnbilder der Menschwerdung Christi auf. Das Bild der Verkündigung Mariä steht am Anfang des Gedichts wie an seinem Schluß. Sollte da die Sehnsucht, die die Worte der Jungfrau durchströmt, nicht eben dieses größte heilsgeschichtliche Ereignis zum Gegenstand haben, jenes

88) Super missus est 2, 3, Migne PL 183, 62.
89) in Pent. 2, 3, Migne PL 327.

Geheimnis, für das die Himmelfahrt Mariae ebenso die Vollendung wie zugleich als Empfängnis Marias durch Christus im Himmel die Entsprechung ist?

In dieser Menschwerdung, die die Einleitung des Gedichts andeutet und der Schluß des Gedichts ankündigt, findet die Seele ihre Vollendung, findet aber auch die Kirche, vorausgeahnt durch alle Zeitalter seit der Erschaffung der Welt, ihre Begründung und göttliche Bestätigung. Die sich nach Erlösung sehnende Menschheit, d. h. die einzelne Seele, sowie die Gemeinschaft der Seelen, die Kirche, verlangen nach ihr. Kann die Jungfrau nicht auch dafür Sinnbild sein? Ist darüber hinaus nicht in der ersehnten Vereinigung auch noch der Gedanke der unio mystica verborgen, der höchsten „diesseitigen" Verbindung der Seele mit Gott?

Es soll nicht versucht werden, dies zwingend zu beweisen. Eine solche Beweisführung bringt allzuleicht die Gefahr mit sich, dem wesentlich der Dichtung Eigenen, dem, was in ihr mehr intuitiv geschaut als gedacht ist, nicht gerecht zu werden. Es scheint daher genug getan, wenn für eine solche mehrfältige Deutung Verwandtes und Gleichgestimmtes im religiös-gedanklichen Erleben der Zeit gefunden wird.

Die Kommentare sehen in der Braut des Hohen Lieds meistens die Kirche, manchmal auch die einzelne Seele. Nur der Sermo de Assumptione Mariä, der, dem Kreis um Hugo von St. Victor zugeschrieben, schon unter dem Einfluß der bernhardinischen Marienlehre steht, kennt die Deutung auf Maria. Wenn in einem der Kommentare gelegentlich beide Deutungen gegeben sind, so stehen diese je nach den einzelnen Stellen nebeneinander. Erst Bernhard von Clairvaux vollzieht in seinen so viel tiefer angelegten Sermones aus dem innigen Erleben seiner Christusmystik heraus die Verschmelzung der einzelnen Aspekte. Was damit der theologisch-mystische Denker tut, scheint uns der Dichter des altfranzösischen Gedichts mit einer wichtigen Steigerung wiederholt zu haben, so zwar, daß wir in der Jungfrau des Gedichts zunächst die Jungfrau Maria sehen dürfen, daneben aber auch die ineinander übergehenden Gestalten der einzelnen Menschenseele und der Kirche. Wie es zu der Verschmelzung des heilsgeschichtlichen und moralisch-mystischen Blickpunktes kommt, ist

aus der Betrachtung der Sermones klar geworden, aber auch die Deutung auf Maria läßt sich auf Bernhard zurückführen. Ein unmittelbares Vorbild dafür in den Sermones ist nicht notwendig, denn dieser neue Sinn wächst ganz selbstverständlich aus seinem Marienkult hervor. Die äußere Anknüpfung dafür war schon in den Responsorien und Antiphonien gegeben, die bei den Marienfesten gesungen wurden und dem Hohen Lied entnommen waren, also schon Maria mit der Braut des Hohen Lieds gleichgesetzt hatten. Es bedurfte nur einer verstandes- und gefühlsmäßigen Durchdringung der Gestalten der Maria und der Braut des Hohen Lieds, um dieser Beziehung eine innere Wahrscheinlichkeit zu geben. Bernhard von Clairvaux hat durch sein inniges Erleben der Mariengestalt und durch die Vertiefung des Verhältnisses Jesus—Seele diese Verbindung vollzogen, ohne selbst die Braut mit Maria gleichzusetzen. Er hatte die Mutter Gottes mit allen Eigenschaften der vollendeten Seele ausgestattet. So konnte sie bei ihrer Himmelfahrt das Lied der Braut singen: „verum numquid non feliciora censebimus quae ab ore sedentis in dextera patris hodie in beata salutatione suscepit, cum ascenderet ad thronum gloriae epithalamium canens, et dicens: osculetur me osculo oris suo"[90]. Von diesem Gedanken bis zur vollständigen Gleichsetzung ist nur mehr ein Schritt. In dem Sermo de Assumptione, von dessen Deutung auf Maria schon gelegentlich der Einzelauslegung die Rede war, ist dieser Schritt vollzogen: „certe amica est tua et genitrix tua. Amica quod intacta genitrix tua quod fecunda. Prius te genuit amica tua, mater et virgo Maria. Postea de te genita est amica tua, mater et virgo Ecclesia. In carnem veniens factus es filius sponsae tuae matris et virginis corpore. In carne moriens factus es genitor sponsae tuae, virginis fide"[91]. Der Verfasser dieser Predigt ist zwar unbekannt, doch dürfen wir mit Bestimmtheit annehmen, daß sie auf bernhardinischen Gedanken beruht, da Hugo von St. Victor, dessen Gedankenkreis sie entstammt, in seiner Marienlehre stark von Bernhard beeinflußt war.

So können die Verse gleicherweise auf Maria, Kirche und Seele bezogen werden, wobei diese drei Bedeutungen nicht immer gleich stark hervortreten müssen.

90) in Assumpt. 1, 4, Migne PL 183, 416.
91) Migne PL 177, 1211.

Neben den einleitenden Worten ist es noch eine Stelle, die das Nebeneinander der Bedeutungen in starkes Licht rückt, nämlich die Erzählung der Braut von der verlassenen Geliebten des Bräutigams, auf die wir im Folgenden noch eingehen wollen. Wenn wir dabei an die Kirche denken, ist unter der verlassenen Braut die Synagoge zu verstehen (vgl. S. 20 ff.), wenn wir aber die Jungfrau Maria annehmen, so kann unter der verlassenen Braut niemand anderes gemeint sein als Eva, die sündige Menschenmutter. Diese Behauptung stützt sich nicht nur auf die Beziehungen zwischen Eva und Maria, wie wir sie oben bei Bernhard (vgl. S. 34) kennen gelernt haben, sondern auch das altfranzösische Gedicht oder der mystische Gesang der Seele, wie wir es nun auch bezeichnen können, gibt uns Auskunft darüber:

In ihm wird, was hierfür von Bedeutung ist, der Aufzählung der Patriarchen und Propheten eine Einteilung zugrunde gelegt, und zwar die Einteilung in 7 Zeitalter, die, schon von Beda gebraucht, dem Mittelalter ganz geläufig war. Diese Einteilung ist folgende: 1. Zeitalter: Schöpfung — Sindflut, 2. Zeitalter: Sindflut — Abraham, 3. Zeitalter: Abraham — David, 4. Zeitalter: David — Babylonische Gefangenschaft — Geburt Christi, die letzten beiden Zeitalter, das 6. und 7., sind nicht mehr historisch, sondern metaphysisch gefaßt, sie spielen in dem Gesang keine Rolle mehr. Diese Einteilung ist in ihm nicht durchgeführt, sondern nur angedeutet. Das 5. Zeitalter, das in Vers 85 genannt wird, ist in den Strophen 30 und 31 enthalten. Es reicht bis zur Verkündigung des Engels (Strophe 31), die wie wir gesehen haben, für die Inkarnation steht. Auch das 4. Zeitalter wird genannt (Vers 73 und 84). Vom 3. Zeitalter ist nicht ausdrücklich die Rede, doch weist die Stelle von Abraham als dem ersten Boten unverkennbar darauf hin. Strophe 22 kann nichts anderes sein als eine Umschreibung des 2. Zeitalters, die große Ehre, die der Braut, unter deren Bild man an Kirche und Seele denken kann, zur Zeit Noahs erwiesen wurde, ist die Rettung der Gerechten in der Arche Noah. Die 4 Strophen, die dieser Umschreibung des 2. Zeitalters vorgehen, und damit offensichtlich auf das 1. Zeitalter hinweisen, enthalten die Erzählung der Jungfrau von der verlassenen Geliebten. Und nun steht die zweite Deutung dieser Stelle fest: es ist der Sündenfall da-

mit gemeint, als Sinnbild des 1. Zeitalters. Auch die Zeile: „Chinc milie anz ats qu'il aveid un amiet" weist darauf hin. Das einzelne Zeitalter umspannt demnach eine Zeitspanne von tausend Jahren. Die verstoßene Braut ist also im Gegensatz zu Maria Eva, die Stammutter der sündigen Menschen, die erst in Maria ihre Erlösung findet, und ist damit auch, gegenüber der vollendeten Seele, die einzelne sündige Seele.

Die Vielschichtigkeit des Sinnes ist zu einer Einheit zusammengeschlossen in dem Gedanken des „deum quaerere", der sich als roter Faden durch die Predigten Bernhards zieht. Dieses innige Verlangen nach Gott ist bei Bernhard Wirkung der göttlichen Gnade (vgl. D. 31). Gott ist der Seele zuvorgekommen und hat ihr die Sehnsucht eingepflanzt, die sie nie zur Ruhe kommen läßt. Auch auf diesen Grundgedanken der bernhardinischen Frömmigkeit gibt das altfranzösische Gedicht in der bisher nicht näher behandelten Strophe 8: «... si m'aimet tant, toz temps li soi novelet, soe mercid» einen kurzen Hinweis. Den Beleg dafür nehmen wir aus dem 3. Sermo incircum Dom. 5, wo von der „virtus gratiae" die Rede ist, die in uns bewirkt, „ut in novitate vitae ambulemus". Was kann damit anders gemeint sein, als das ständige Bewegtsein der Seele, die in ihrer Sehnsucht nach Vereinigung keine Ruhe findet?

Diese Sehnsucht findet aber ihre Erfüllung in der Ankündigung der letzten Strophe (31). Man hat diese Strophe bisher noch zu der Rede der Jungfrau gerechnet. In den Strophen 23—30 spricht diese von den Boten, die ihr der Herr geschickt habe, und nun schließen die Verse an: «Il enveiad sun angret a la pucele, chi la saluet d'une saluz novelet en Nazareh ...». Wenn die grammatikalische Form auch auf die Verbindung mit den vorhergehenden Strophen hinweist, so fällt doch dem Sinn nach die Schlußstrophe aus der Erzählung der Jungfrau heraus, und es scheint, als ob der Dichter, die Rede der Jungfrau aufnehmend und in ihr fortfahrend, nun von sich aus an den Schluß den Gruß des Engels gesetzt habe, den „neuen Gruß", weil er die bisher noch nicht gehörte heilsgeschichtliche Botschaft bringt. Auch das Wort von dem neuen Gruß klingt an Bernhard an, der in dem Sermo in annunc. 2[92]) sagt:

92) Migne PL 183, 390.

„iniungitur nova legatio angelo Gabrieli, et novam Virgo professa virtutem, novae salutationis honoratur obsequio."

Damit endet das Gedicht. Es hat mit dem gewaltigen apokalyptischen Bild von Sonne und Löwen begonnen, es schließt nun mit dem sanften Gruß der Erlösung, dem englischen Gruß, der, kurz vorher als Gebet geformt, eben von der Christenheit aufgenommen wurde und von Bernhard gern in seinen Marienpredigten wiedergegeben wird.

So dürfen wir in dem Gedicht trotz seiner anspruchslosen Form ein nicht unbedeutendes, in sich geschlossenes Dokument einer neuen Gläubigkeit und Frömmigkeit sehen, wie sie das 12. Jahrhundert brachte. Damit ist aber auch die Entstehungszeit des Gedichts festgelegt, dessen Gehalt auf Bernhard von Clairvaux zeigt. Es kann nicht aus dem Ende des 11. Jahrhunderts stammen, denn um diese Zeit war die neue Strömung noch nicht durchgedrungen. Die christliche Vorstellung war noch von dem starren Bild der göttlichen Majestät beherrscht, der sich die Seele nur mit Zittern und Zagen zu nähern wagte. Erst mit dem 12. Jahrhundert kommt im Zusammenhang mit der Kreuzzugsbewegung dieses neue christliche Gefühl zum Durchbruch, das den liebenden und verzeihenden Gottessohn zwischen die göttliche Majestät und den Menschen stellt. Damit beginnt erst die persönliche Aneignung des Dogmas, ein menschlicher Maßstab wird angelegt, man beginnt über die Auffassung des Göttlichen nachzudenken und sich in die Gestalt des Erlösers zu versenken. Die Menschlichkeit Christi, seine Erniedrigung und sein Leiden wird Gegenstand der Betrachtung, wie wir es bei Bernhard kennengelernt haben.

Diese neue Haltung des Erlebens der Heilsgeschichte, die innere Anschauung, die in der Gestalt Bernhards ihre gewaltigste Verkörperung gefunden hat, führt nun auch zu der Entfaltung der christlichen Kunst des Mittelalters, denn jetzt erst ist ein Verhältnis zu der Gottheit gefunden, das die persönliche Empfindung frei macht zur Gestaltung. Die fromme Gläubigkeit der Predigten Bernhards hat in dem Gedicht ihren konformen künstlerischen Ausdruck gefunden. Der allegorische Apparat, der in den 86 Sermones überall zum Vorschein kommt, ist hier umgewandelt in ein echtes Symbol, denn zu der Fähigkeit der Zeit, die Heilsgeschichte innerlich nachzuerleben, kommt hier die künstlerische Anschauung. Der mensch-

liche Zug der neuen Frömmigkeit, die nicht nur Christus und Maria vertieft, sondern auch die übrigen Gestalten der Heilsgeschichte zu dem Gottessohn und der Gottesmutter in Beziehung setzt und sie vor die Portale der Kirchen stellt, ist auch dem altfranzösischen Gedicht eigen. Man glaubt sich bei seiner Betrachtung an das Portal einer Kathedrale aus dem 12. Jahrhundert erinnert, in dessen Tympanon die Himmelfahrt Mariae abgebildet erscheint mit der Reihe der Patriarchen und Propheten darunter und den Gestalten der Maria und Eva, der Synagoge und der Kirche, der vollendeten und der sündigen Seele auf beiden Seiten.

C. Formale Bestimmung.

I. Das altfranzösische Gedicht zu Mariae Himmelfahrt in seinen Beziehungen zur Sequenzform.

Gehört das Gedicht, wie wir gesehen haben, ganz und gar der christlichen Gedankenwelt streng theologischer Färbung an, so wirkt es doch nicht lehrhaft oder papieren, es hat vielmehr einen volkstümlich natürlichen Klang, und übt auch auf den unbefangenen Leser, der nichts von den theologischen Hintergründen weiß, eine starke Wirkung aus.

Diese Wirkung wird durch ein Doppeltes erreicht, einmal durch den innig schlichten Ton der Klage und die Hingabe und Liebe, die in den Zeilen zum Ausdruck kommt, andererseits aber auch durch die einfache, klare, anschauliche Art der Darstellung. Da die Form einer echten Dichtung nie etwas Zufälliges, Äußerliches ist, sondern eine notwendige Selbstdarstellung des Gehalts, muß nun noch kurz untersucht werden, warum gerade dieser Stoff in diese Form gegossen wurde.

Der formale Aufbau des Gedichts ist klar: 31 kurze, gleichgebaute Strophen enthalten je 2 durch Assonanz paarweise gebundene Langzeilen von gleicher Silbenzahl, dann eine Kurzzeile, deren Endsilbe in einigen Fällen mit der Endsilbe der vorangehenden Strophe, manchmal auch mit der Endsilbe des vorangehenden Verses assoniert, oft dagegen auch in keiner Beziehung zu den Versschlüssen steht. Der Langvers ist ein Zehnsilbler mit dem Abschnitt nach der vierten Silbe, der Kurzvers zählt nur vier Silben. In den

Kurzversen haben wir mit zwei Ausnahmen überall männlichen oder stumpfen Versausgang; dementsprechend herrschen auch am Ende und in der Mitte der Langverse die stumpfen Assonanzen bzw. Cäsuren vor (42 : 20 und 46 : 16).

Es bleibt nun noch das Formprinzip zu bestimmen, das dem altfranzösischen Gedicht zu grunde liegt; dazu muß etwas weiter ausgeholt werden.

Die lateinische Kirchendichtung von 600—1400 kennt nur zwei Typen, nach denen alle liturgischen Dichtungen abgefaßt sind, die ältere Form der Hymne und die einander verwandten jüngeren Formen der Sequenz und des Tropus. Die Hymne, die auf die klassische lateinische Dichtung zurückgeht, ist nach dem klassischen Grundsatz der Silbenlänge und -kürze aufgebaut, ist also quantitierend. Die Verse sind von gleicher Länge, und zwar ist immer dieselbe Anzahl zu einer Strophe zusammengeschlossen, sodaß die erste Strophe bestimmend für die ganze Hymne wird. Eine solche Dichtungsart hat, auch als später die quantitierenden Verse aufhören, allzu leicht etwas Starres und Schematisches an sich.

Gewiß kennen wir auch tief empfundene Hymnen, vor allem aus der Frühzeit, die an Schönheit zu den unvergänglichen Dichtungen gehören. Aber bei der glatten Form, die auch geringerer Dichtungskraft zugänglich scheint, wirkt das Dargestellte meist kühl belehrend und abstrakt, die Lobpreisungen Marias und der Heiligen strömen nicht aus einem übervollen, dankbaren menschlichen Herzen, sondern aus der Feder eines mönchischen Schreibers, der die Bedrängnisse des Herzens entweder nicht kennt oder bezwungen hat.

Im Gegensatz dazu stehen die Tropen und Sequenzen, die rein rhythmisch, d. h. mit gleichmäßiger Verteilung der Betonungsakzente aufgebaut sind. Sie muten zunächst etwas eigenwillig an, denn die Verse sind ungleich lang und auch den Strophen liegt keine bestimmte Anordnung zu grunde; wir finden Strophen aller Art und Länge, nur eines ist den meisten dieser Sequenzen gemeinsam, daß jede Strophe von einer zweiten völlig gleichgebauten, einer Art griechischer Antistrophe gefolgt wird. Nach den einzelnen Hälften der versiculi ist bei den frühen Sequenzen oft eine Kurzzeile eingeschoben, die noch auf die Entstehung dieser

Dichtungsform aus dem Halleluja hinweist[93])[94]). Eine solche freie, fast prosaartige Form erlaubt eine viel stärkere, eigenwilligere Äußerung der Empfindung, und so kündet sich in den Sequenzen der älteren Zeit schon manchmal eine eigene, echte Frömmigkeit an. In dieser Form bricht gewissermaßen zum erstenmal die persönlich geartete Kraft des mönchischen Dichters durch das starre Gewand der geistlichen Dichtung. Es ist, wie W. Meyer sagt: „Das Sequenzdichten hat die Volksdichtung aus der klassizistischen Zwangsjacke und aus dem dürftigen rhythmischen Gewand der Karolingerzeit befreit, zu dem Urquell aller dichterischen Schönheit, zur Musik, zurückgeführt und so eine freie, naturgemäße Entwicklung der mittelalterlichen Dichtung ab ovo ermöglicht, und das nicht nur für die Dichtung in lateinischer, sondern ebenso für die in französischer und in deutscher Sprache"[95])[96]).

In dieser lyrischen Form der Sequenz, nicht in der Form der Hymne, entstanden nun auch, als die junge Volkssprache fähig geworden war, Ausdruck eines dichterischen Empfindens zu sein, die ersten altfranzösischen Dichtungen. Ebenso wie die älteste altfranzösische Dichtung, die wir kennen, das sogenannte Eulalialied aus dem 9. Jahrhundert, ist auch der mystische Gesang zu Mariae Himmelfahrt ein solcher rhythmisch aufgebauter Gesang. Daß es sich in dem kleinen Werk um eine zweite Sequenz, die eine jüngere Entwicklungsstufe darstellt, handelt, geht klar aus einem kurzen Vergleich der beiden Gedichte hervor.

Die Eulaliasequenz ist zusammen mit einer lateinischen Sequenz überliefert, die zwar nicht inhaltlich, aber formal die Vorlage dafür bildet. Beide Sequenzen bestehen aus 14 Doppelversikeln und

---

93) Vgl. über die Entstehung der Sequenz, Anal. hymn. Bd. 53, S. VI.

94) Beispiel einer frühen Sequenz: Kehrein S. 30: De nativitate Domini.

95) W. Meyer: Gesamm. Abhandl. zur mittelalt. Rhythmik, Bd. 1, S. 46.

96) Später allerdings trat eine starke Annäherung an die Form der Hymne ein; die oft recht glatten und schablonenhaften Machwerke des berühmten Sequenzendichters Adam von St. Victor, des jüngeren Zeitgenossen Bernhardts von Clairvaux, lassen den ursprünglichen, lyrischen Charakter der Sequenz nicht mehr erkennen. Vgl. Kehrein S. 192.

einem einmaligen Kurzvers am Schluß des ganzen Gedichts. Der symmetrische Charakter ist also gewahrt, doch sind die Verse noch nicht gleich lang. Einzelne Versikelpaare stimmen zwar in Rhythmus und Silbenzahl überein, dazwischen stehen aber andere längere Verse, Elf-, Zwölf- und Dreizehnsilbler, ein gutes Beispiel für die frühe zwanglose Form der Sequenz. Die Langzeilen zeigen Assonanz, und zwar noch durchaus männliche, ein weiteres Kennzeichen für die frühe Entstehungszeit.

Während die Eulalia noch die ungleich langen Verse der frühesten Sequenzform zeigt, fällt das Gedicht zu Mariae Himmelfahrt schon in die Zeit, wo die Sequenz unter dem Einfluß der Hymne zum einheitlichen Strophenbau übergegangen ist. Das Grundprinzip der Aufeinanderfolge zweier gleichgebauter Strophen ist infolgedessen darin nicht mehr zu erkennen. Ein weiteres Merkmal für die späte Entstehung darf in dem weiblichen Versausgang gesehen werden, den die Eulalia noch nicht kennt. In dem mehrfach vorkommenden Auslaut i des Kurzverses ist vielleicht noch das Bemühen zu erkennen, die Endvokale der Kurzverse assonieren zu lassen, wenn auch der ursprünglich aus dem Alleluja stammende Auslaut a aufgegeben ist. Obwohl sich unter den lateinischen Dichtungen nun zwar kein genaues Vorbild der hier verwendeten metrischen Form finden läßt, ist bei der großen Mannigfaltigkeit der Strophen ein Typus mit zwei Zehnsilblern und einem abschließenden Viersilbler durchaus denkbar. Das rhythmische Prinzip ist ohne weiteres aus dem Gedicht abzulesen, im Vergleich zur Eulaliasequenz ist schon eine gewisse Meisterschaft in der Behandlung erreicht, so leicht und gefällig klingen die Verse auch für unser heutiges verwöhntes Ohr.

So ist das altfranzösische Gedicht zu Mariae Himmelfahrt in seiner äußeren Form eindeutig der Dichtungsart der Sequenz zuzurechnen. Es bleibt die Frage, ob es auch seiner inneren Form nach den lateinischen Sequenzen entspricht.

Diese lassen sich meist in 3 Teile zerlegen, in die Aufforderung zum festlichen Gesang gerade am jeweilig besonderen Tag, in einen beschreibenden Teil, der eine Art Aufzählung der Eigenschaften des gefeierten Heiligen bringt, und in eine Bitte um Gnade oder um Fürbitte bei Gott. Der erste Teil wird stets durch eine Zeitbestimmung eingeleitet. Die Übereinstimmung solcher Sequenzanfänge

mit den ersten Zeilen unseres Gedichts wird ganz deutlich, wenn wir zwei Sequenzen betrachten, die zu Ehren Jesu geschrieben sind[97]). In dem auf diese Einleitung folgenden Teil der Sequenzen — es soll hier nur von solchen zu Ehren Marias die Rede sein — erscheint die Jungfrau als Reis aus dem Stamm Davids, als Gefäß Gottes, als Trägerin der Weisheit Salomos und wie alle diese Attribute noch lauten; aber auch als Sühnerin Evas und als Braut des Hohen Lieds. Wir stark dabei gelegentlich das Hohe Lied herangezogen wurde, zeigt eine Sequenz in nativitate Domini aus St. Martial in Limoges[98]). Von diesen verschiedenen Attributen erscheinen in dem altfranzösischen Gedicht zu Mariae Himmelfahrt nur die beiden letzten, wie es dem Inhalt des Gedichts entspricht; die Übereinstimmung ist also vorhanden. Die Art aber, wie diese Deutung Marias zum Ausdruck gebracht ist, unterscheidet sich wesentlich von der Darstellung in lateinischen Sequenzen.

Schließlich ist auch die Frage in den ersten Strophen des Gedichts: „Et chi est illi?" der Gattung der Mariensequenzen nicht fremd. Sie kommt gelegentlich in lateinischen Sequenzen und schon vorher in Responsorien und Antiphonien vor und zwar ausschließlich in Verwendung auf die Jungfrau Maria. Doch wird diese Frage nie wie in dem altfranzösischen Gedicht der Anlaß für eine längere zusammenhängende Rede in der Ichform, wie es zum Wesen der Sequenz als Lobgesang auch gar nicht passen würde. Hier aber wird aus der rhetorischen Frage die Einleitung zum wesentlichen Inhalt des Gedichts, aus ihr erwächst das, was das Gedicht zu zusammenhängender Darstellung und zur eigentlichen Dichtung macht.

II. Einflüsse aus der weltlichen Dichtung. («chanson de toile» – Pastourelle.)

Mit der Feststellung, daß in dem Gedicht zu Mariae Himmelfahrt, wie im übrigen auch in der Eulalia, die dreigeteilte innere Form der lateinischen Sequenz aufgegeben ist, sind wir an einen Punkt ge-

97) Nunc exsultet omnis mundus quia hodie rex victor triumphavit, leo fortis de tribu Juda .... Analecta hymn. Bd. 7, S. 96.

Ecce vicit radix David, leo de tribu Juda .... Analecta hymn. Bd. 7, S. 63.

98) Analecta hymn. Bd. 7, S. 39.

kommen, wo die Erklärung des Gedichts aus dieser Dichtungsgattung heraus ihre Grenzen findet. Die Übereinstimmung mit der Sequenz war in mancherlei Hinsicht unverkennbar, und doch muß noch ein anderes Element mit hineingespielt haben, um auf kirchlichem Boden eine Pflanze von so organischem Wuchs und lo lebhafter Farbe erstehen zu lassen. Unter den vielen erhaltenen Sequenzen befindet sich keine einzige, die eine durchgeführte kleine Szene darstellt, wie sie unser Gedicht aufweist. Für dieses Zusammenschmelzen der drei ursprünglichen Teile der Sequenz in eine einheitliche, geschlossene Darstellung muß es also noch eine andere Erklärung geben.

Wie schon erwähnt, bildet das kleine Werk auch herausgelöst aus dem theologischen Zusammenhang ein sinnvolles Ganzes, nämlich die Klage eines Mädchens um den fernen Freund, die von einem Dritten belauscht wird. Ein Blick auf die früheste weltliche Volksdichtung in Frankreich zeigt, daß ihr dieses Thema nicht unbekannt war, daß es sogar den Kern dieser frühen lyrischen Dichtkunst bildete. Die ersten nordfranzösischen Volksdichtungen, die «chansons de toile» oder «chansons d'histore» und die ihnen verwandte Gattung der «chansons de mal mariée» erzählen alle von der Trauer einer Frau oder eines Mädchens um den fernen Geliebten und von der Sehnsucht nach der Vereinigung mit ihm. Der Stimmungsgehalt ist stets derselbe, nur der äußere Rahmen ist jeweils verschieden. Fast immer steht der Vereinigung mit dem Geliebten ein Hindernis entgegen, sei es das Verbot der Mutter, das Gebundensein an einen ungeliebten Mann, das Fernsein oder der Tod des Ersehnten. Diese Gedichte sind so gebaut, daß auf eine knappe Einleitung, die in wenigen Strichen die Situation schildert, eine Klage der Frau folgt, sei es in Form eines Zwiegesprächs oder eines Selbstgesprächs, jedenfalls immer in direkter Rede. Und gerade diese Zeilen, die den Kern des Ganzen bilden, sind stets von echter tiefer Empfindung durchdrungen. Diese Tatsache im besonderen und die innere Verwandtschaft der Gedichte überhaupt legt die Vermutung nahe, daß sie alle spätere Ausgestaltungen einer früheren einfacheren Grundform sind, die ausschließlich aus der Klage einer Frau um den fernen Geliebten bestand. Dafür spricht auch, daß die Persönlichkeit des Mannes in allen diesen Gedichten stark zurücktritt,

er erscheint nur in seltenen Fällen und wenn, dann nur als Gegenstand der Werbung, nicht selbst als Werbender.

Die äußere Form der Gedichte ist denkbar einfach. Sie bestehen durchwegs aus gleichgebauten zehnsilbigen Versen in Strophen mit verschiedener Länge. Manchmal sind es drei, manchmal vier oder auch fünf untereinander assonierende Verse, auf die stets — und das ist das besondere Kennzeichen dieser Gattung — ein Refrain folgt. Dieser Refrain zeigt nicht immer dieselbe Länge, bald ist es nur ein halber, bald ein ganzer Vers, es gibt aber auch solche, die aus zwei Versen bestehen. Da nun die zweiteiligen Refrainverse meist aus einem Langvers mit anschließendem Kurzvers bestehen, da weiterhin viele der Refrains das Wort «amis» enthalten, scheint es, daß auch diese Kehrreime auf einen Grundtyp zurückzuführen sind, der etwa «mon dous amis» gelautet hat. Aus der wechselnden Zahl der Langverse aber ist zu entnehmen, daß die ursprünglichste Form der Gedichte wohl aus zwei Zehnsilblern mit abschließendem viersilbigem Kurzvers bestanden hat — das ist aber nichts anderes, als die Form, die wir in dem altfranzösischen Gedicht zu Mariae Himmelfahrt vor uns haben.

Die Ähnlichkeiten dieser ihrem dichterischen Werte nach sehr hochstehenden altfranzösischen Volkslyrik mit dem altfranzösischen Gedicht zu Mariae Himmelfahrt sind deutlich zu erkennen. Während es bei der Betrachtung der Sequenz nur gelungen war, die Strophe des Gedichts zu erschließen, scheint hier, worauf vor allem der Refrain deutet, das unmittelbare Vorbild für es zu liegen.

Inhaltlich aber besteht eine deutliche Beziehung zwischen diesen alten volkstümlichen Dichtungen und unserem Gedicht in dem gemeinsamen Grundmotiv der Klage der Frau um den Geliebten, ein Motiv, das nicht aus dem üblichen Inhalt einer Sequenz hervorgegangen sein kann.

Und schließlich ist beiden noch der schlichte innige Ton, das echte warme Empfinden gemeinsam, das sie zu Kunstwerken macht.

Wenn wir auch heute unter Lyrik etwas anderes verstehen, so sind der mystische Gesang der Seele ebenso wie die altfranzösischen Gedichte doch lyrisch in der eigentlichen Bedeutung des Wortes. Sie sind der echte Ausdruck einer tiefen menschlichen Empfindung,

das Wesentliche ist bei ihnen nicht die Begebenheit, sondern die Stimmung, die aus ihnen spricht.

Der beste Beweis für die Verwandtschaft des Gesangs mit dieser altfranzösischen Volkslyrik wird schließlich durch eine :«Imitation pieuse d'une chanson de femme abandonnée»[99]) erbracht, die inhaltlich wie formal zwischen dem mystischen Gesang und den lyrischen Gedichten steht[100]).

Noch eine weitere weltliche Dichtungsgattung darf wohl mit dem kleinen Werk in Beziehung gesetzt werden: die dem Provençalischen und dem Nordfranzösischen gemeinsame Form der Pastourelle. Spricht in der «chanson de toile» ein Mädchen vom Geliebten, so berichtet hier ein Mann von seiner Begegnung mit einem Mädchen, einer Hirtin. Die überlieferten Pastourellen gehören alle einer späteren Entwicklung an, die in der Provence stark in's Höfische geht, während sie im Nordfranzösischen die Richtung in's Derbe und Burleske einschlägt. Doch scheint die ursprüngliche Form der Pastourelle nicht wie die «chanson de toile» ein Selbstgespräch, sondern ein Wechselgespräch zwischen Mann und Frau gewesen zu sein, zunächst ohne verbindende Erzählung[100]). Das heißt aber nun nichts anderes, als daß die uns bekannten Proben der Pastourelle auf einen anderen Zweig der Volkslyrik als den, der in der «chanson de toile» vorliegt, zurückgehen. Das Kennzeichen der frühen altfranzösischen Gedichte ist, wie wir gesehen haben, der Refrain und in der Tat deutet die älteste der provençalischen Pastourellen, das berühmte Gedicht des Marcabru aus der Mitte des 12. Jahrhunderts: «L'autrier, jost' una sebissa ...»[101]) noch darauf hin, daß in früheren Gedichten dieser Gattung in die Mitte der Strophe ein Refrain eingeschoben war. Die Pastourelle stellt also in ihrer ursprünglichen Form eine Art Gegenstück und Ergänzung zu der nordfranzösischen Gattung der «chanson de toile» dar[102]).

Zwei Tatsachen legen die Vermutung nahe, daß dem Verfasser

---

99) A. Jeanroy: Les origines de la poésie lyrique en France. S. 480.
100) A. Jeanroy: Les origines ..... S. 137 ff.
101) J. Audiau: La pastourelle dans la poésie occitane du moyen-âge, S. 3.
102) A. Jeanroy: Les origines .... S. 40.

des mystischen Gesangs die Dichtungsform der Pastourelle nicht unbekannt war, die Einkleidung der Klage der Jungfrau in ein Zwiegespräch mit dem Verfasser selbst und die Zeitbestimmung in den Eingangszeilen, die der Form der Pastourelle eigen ist.

Die Klage der Jungfrau, der Kern unseres altfranzösischen Gedichts, scheint von der altfranzösischen Gattung der «chanson de toile» beeinflußt zu sein, der Rahmen dagegen deutet auf die ursprüngliche Form der Pastourelle. Da aber nach der Feststellung Jeanroys die Pastourelle ursprünglich eine nordfranzösische Dichtungsgattung war und von da aus erst in die Provence übernommen wurde, heißt das nichts anderes, als daß unser eigenartiges, in vielen Farben schillerndes Gedicht die Anfänge der zwei wesentlichen Gattungen der altfranzösischen Volkslyrik widerspiegelt.

Schluß.

Aus dem Leid und Schmerz der einsamen Frau heraus ist das altfranzösische Frauenlied entstanden, es singt von Trauer und Leid über den Verlust des Geliebten, von Sehnsucht und innigem Verlangen nach der endgültigen Vereinigung mit ihm.

Seit in derselben Zeit oder wenig später das Christentum durch das machtvolle Wirken des großen Zisterzienserabtes wieder den Weg zu echter Frömmigkeit und tiefer Hingabe an das Jenseitige gefunden hat, verlangt die menschliche Seele aus dem Gefühl der Einsamkeit und der Verlassenheit nach dem Einswerden mit dem geliebten höchsten Wesen Gott und nach Selbstauflösung im Einssein mit ihm.

Durch die Tiefe der Empfindung und die reinigende Sehnsucht wird die sinnliche Liebe geläutert und vergeistigt, während das mystische Streben der Seele nach Gott in seinen höchsten Steigerungen einen fast sinnlichen Zug annimmt. Himmlische und irdische Liebe begegnen sich wie einst im platonischen Eros.

So wird der Klagegesang der Jungfrau in dem altfranzösischen Gedicht zu dem wunderbaren Symbol eines der tiefsten mensch-

lichen Erlebnisse und damit zu wirklich großer Dichtung. Das Symbol der Liebesklage hebt das Gedicht über die Schwere der in ihm zusammengedrängten theologischen Gelehrsamkeit hinweg und verleiht ihm den natürlichen, rein menschlichen Ton. So vollständig ist darin die theologische Gelehrsamkeit durch den mystischen Eros überwunden, daß sogar die Prophetennamen einen geheimnisvollen Klang annehmen.

Das Irdisch-Sinnliche ist zum Gleichnis geworden, die himmlische Vereinigung zum ersehnten Ereignis. So erhebt sich das Gedicht, so unscheinbar es ist, indem es Leibliches und Geistiges mit tief Seelischem in der Flamme der Sehnsucht einigt, auf die Stufe echter religiöser Poesie.

Lebenslauf.

Ich, Gertrud Hamm, bin in Memmingen, als Tochter des damaligen Bezirksamtsassessors Eduard Hamm und seiner Ehefrau Maria geb. von Merz, am 3. April 1910 geboren. Ich besuchte in München die Volksschule, dann das Lyzeum an der Luisenstraße und absolvierte in Berlin, dem damaligen Wohnort meiner Eltern, das humanistische Gymnasium zum Grauen Kloster. Danach studierte ich 10 Semester Neuere Sprachen und Pädagogik an den Universitäten Bonn, Berlin, Paris und München. Vorlesungen und Übungen besuchte ich insbesondere bei den Herren Brandl, Brunot, Curtius, Fischer, Förster, Gamillscheg, Meinecke, Oncken, Rheinfelder, Schirmer, Simon, Spindler, Spranger, Strowski, Voßler, Wechßler, Wells.

Am Ende des Wintersemesters 1934/35 legte ich in München den ersten Teil der Prüfung für den Unterricht in den Neueren Sprachen ab. Im darauffolgenden Schuljahr nahm ich an dem pädagogisch-didaktischen Seminarkurs am Städtischen Mädchenlyzeum und Mädchengymnasium an der Luisenstraße in München teil und bestand dort den zweiten Teil der Lehramtsprüfung. Ich unterrichtete dann in Neuen Sprachen am Landerziehungsheim Schloß Wieblingen bei Heidelberg vom Mai 1936 bis März 1937. Von Ostern 1937 ab bin ich im Vorbereitungsdienst für das Lehrfach der Neueren Sprachen an der Städtischen Luisenschule in München und unterrichte gleichzeitig in denselben Fächern an der Grotschule in Pasing.

Die Dissertation entstand unter der Leitung des Herrn Geheimrats Dr. Voßler, dem ich für die Anregung und freundliche Förderung besonderen Dank schulde. Einen Teil der Arbeit hatte ich als Zulassungsarbeit in der Staatsprüfung vorgelegt.